ARS-UNA SPECIES-MILLE

HISTOIRE GÉNÉRALE
DE L'ART

LOUIS HOURTICQ

FRANCE

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 01892893 7

HACHETTE

Gualo B Phelan

FRANCE

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
LIBRARY

ARS = UNA
SPECIES = MILLE

HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART

FRANCE

PAR LOUIS HOURTICQ

AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ
INSPECTEUR DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS

VINGT-CINQUIÈME MILLE

LIBRAIRIE HACHETTE, PARIS
79, BOULEVARD ST-GERMAIN, 79

CET ouvrage est publié simultanément : en France, par la LIBRAIRIE HACHETTE ; en Allemagne, par M. JULIUS HOFFMANN, Stuttgard ; en Amérique, par MM. CHARLES SCRIBNER'S SONS, New-York ; en Angleterre, par M. WILLIAM HEINEMANN, Londres ; en Espagne, par la LIBRERIA GUTENBERG DE JOSÉ RUIZ, Madrid ; en Italie, par l'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, Bergame.

FRANCE

TABLE DES MATIÈRES

ART CHRÉTIEN || ART CLASSIQUE || ART MODERNE

PREMIÈRE PARTIE

ART CHRÉTIEN

CHAPITRE I

LES ORIGINES ROMAINE, BARBARE ET CHRÉTIENNE.

La Gaule romaine, les routes, les villes, les monuments. — Les restes de la civilisation romaine dans la Gaule barbare. — La Gaule chrétienne ; les grands sanctuaires. — Les influences orientales. — Les éléments barbares. 1

CHAPITRE II

L'ART MONASTIQUE OU ROMAN.

La vie monastique : les Bénédictins de Cluny, de Citeaux. — La propagation artistique par les pèlerinages. — Origines de l'architecture romane. — Les types régionaux : Auvergne, Languedoc, Bourgogne, Provence, Poitou, Saintonge, France septentrionale. — La communauté de l'iconographie religieuse et les motifs régionaux. — La continuité de la peinture. — La renaissance de la sculpture : influences antiques et byzantines ; richesse décorative ; compositions dramatiques. — Le style roman est la première forme définie de l'art français. . . . 11

CHAPITRE III

L'ART COMMUNAL OU GOTHIQUE.

La civilisation de l'Ile-de-France ; les communes et leurs cathédrales au temps de Philippe-Auguste et de Saint-Louis. — L'édifice gothique ; Saint-Denis, Paris, Laon, Chartres, Bourges, Le Mans, Reims, Amiens, Beauvais ; les cathédrales de Normandie ; le style gothique dans l'Ouest, dans le Midi. — Les vitraux. — La renaissance de la statuaire, les figures de Chartres. — La transformation de l'iconographie par cette statuaire : les Prophètes, le Christ, la vie et la mort de la Vierge, les Apôtres, les Saints locaux ; le *Jugement dernier*. — La statuaire idéaliste ; le style d'Amiens, de Reims. — La sculpture ornementale. 41

CHAPITRE IV

L'ART FÉODAL ET L'ART BOURGEOIS A LA FIN DU MOYEN AGE.

Les centres artistiques ; le roi, les grands seigneurs, le pape à Avignon. — La bourgeoisie au XVe siècle. — L'architecture féodale. — L'architecture communale, remparts, maisons, hôtels bourgeois ou princiers, hôtels de ville. — Les cathédrales au XIVe siècle ; le type rayonnant. — Le style flamboyant à la fin du XVe siècle. — La sculpture, les tombeaux. — La peinture, les vitraux, l'enluminure. — L'évolution réaliste de la miniature. — Les premiers tableaux à la détrempe. — La peinture en Bourgogne, à Avignon et Aix, en Touraine et dans le Bourbonnais. — L'inspiration populaire dans les arts figurés. 85

DEUXIÈME PARTIE

ART CLASSIQUE

CHAPITRE I

LE PASSAGE DU STYLE GOTHIQUE A L'ART CLASSIQUE.

Transformation de la société médiévale et avénement de l'art classique. — Son origine italienne et antique. — La révolution classique dans chaque province. — La monarchie en Touraine, influence de la royauté. — L'architecture ; adaptation des forteresses en châteaux de plaisance, puis en palais classiques. — L'architecture religieuse. — La sculpture de style traditionnel et la statuaire à l'italienne ; les tombeaux de Saint-Denis ; Jean Goujon et Germain Pilon. — La peinture ; les Italiens à Fontainebleau. — Les portraitistes ; les Clouets. — Comment notre art, après avoir été gothique et chrétien, a pu devenir classique et païen. . 133

CHAPITRE II

LA FORMATION DE L'ART CLASSIQUE.

La royauté à Paris. — L'architecture nouvelle des villes ; maisons de ville et maisons des champs. — L'architecture religieuse ; le style jésuite. — La sculpture : la décoration des façades ; la sculpture funéraire, les statues royales. — La peinture entre dans les mœurs françaises. — L'immigration des peintres flamands, en Provence, à Paris. — L'Académie royale de peinture et de sculpture. — L'influence italienne. — Simon Vouet ; Lesueur. — La vie contemporaine, Callot, les Le Nain. — Sébastien Bourdon. — Le style classique ; Poussin, l'Antique, le Christianisme ; composition et exécution ; influence de Poussin sur le goût de son temps. — Claude Gellée le Lorrain. 179

CHAPITRE III

L'ART MONARCHIQUE DE LOUIS XIV.

Les projets de Colbert et ses institutions. — La continuation du Louvre. — Le rôle et l'œuvre de Ch. Le Brun. — Mignard. — Les sculpteurs ; Girardon, Coysevox. — Pierre Puget. — Le Versailles de Mansart ; la cour de marbre ; la décoration des appartements ; l'allégorie royale ; la grande galerie. — Le parc de Le Nôtre, les bosquets et les bassins ; les statues mythologiques et allégoriques. — Le symbolisme de Versailles. — Paris ; la province. — Résultat de l'œuvre de Colbert ; progrès technique et centralisation 215

CHAPITRE IV

LA FIN DU RÈGNE DE LOUIS XIV ET PARIS SOUS LA RÉGENCE.

L'Art à Paris ; les artistes à la ville. — Transformation de l'architecture bourgeoise et de sa décoration, la rocaille. — L'architecture religieuse. — La sculpture. — La peinture, transformation du style décoratif de Le Brun à Le Moyne. — L'influence de Rubens ; Desportes, Rigaud, Largillière. — Watteau ; technique flamande et poésie parisienne. — Ses imitateurs . . . 239

CHAPITRE V

L'ART PARISIEN SOUS LOUIS XV ET LOUIS XVI.

Les artistes et le public parisien. — Le rôle de la monarchie. — La peinture d'histoire et la peinture décorative. — Boucher : Mythologie galante et pastorale. — La décoration du livre. — La Tour. — Nattier. — Chardin peintre d'intérieur et de natures mortes. — La peinture sensible de Greuze. — Fragonard. — Les paysages de Joseph Vernet et d'Hubert Robert. — La sculpture. — Bouchardon. — Pigalle et Falconet. — Les biscuits de Sèvres. — Pajou, Clodion, les Caffieri. — Houdon. — L'architecture civile, le style classique et la rocaille. — Les transformations de Paris, Gabriel. — Les hôtels. — Transformations dans les villes de province. — L'architecture religieuse. 259

TROISIÈME PARTIE

ART MODERNE

CHAPITRE I

LE NOUVEAU CLASSICISME PENDANT LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE.

L'idéalisme esthétique. — L'influence de l'art antique. — L'esprit révolutionnaire. — Transformations administratives. — Transactions

entre l'idéalisme des artistes et les exigences de l'actualité. — L'architecture ; [illegible] Percier et Fontaine ; le mobilier Empire. — La peinture : David ; réforme dans la technique ; le réalisme et l'esprit classique. — Guérin, Lethière, Gérard. — Une tentative romantique : Girodet. — Les survivants du XVIIIe siècle. — Prudhon. — [illegible] petits-maîtres 305

CHAPITRE II

LA PERIODE ROMANTIQUE

La fin de l'école de David. — Géricault. — Le romantisme en peinture ; art individualiste et lyrique ; imagination et passion : Delacroix ; ses thèmes et sa technique. — Les petits romantiques. — Decamps. — L'opposition classique ; Ingres ; sérénité de son œuvre ; le dessin linéaire ; sa conception de la peinture décorative ; ses continuateurs. — Le sujet médiéval et moderne dans la peinture d'histoire ; Horace Vernet ; Delaroche. — Charlet, Raffet, Daumier. — La peinture de paysage ; influence hollandaise. — Corot, Rousseau, Diaz, Dupré, Daubigny, Troyon. — La sculpture depuis l'Empire. — Statues de grands hommes. — David d'Angers. — Rude. — Barye. — La résurrection du Moyen Age. — La mode gothique. 329

CHAPITRE III

LE NATURALISME.

L'architecture des villes ; transformation de Paris. — Le style classique est modifié par le goût éclectique. — L'architecture en fer. — Essais de style moderne. — La peinture naturaliste, Courbet. — Jean-François Millet. — La peinture d'histoire. — L'orientalisme. — Le portrait. — La peinture décorative d'Ingres à Puvis de Chavannes. — Du naturalisme à l'impressionnisme. — L'impressionnisme dans le paysage, dans la décoration, dans le dessin. — La réaction contre l'impressionnisme. — L'art contemporain. — La sculpture classique ; l'influence florentine. — Le naturalisme, Carpeaux, Dalou, Rodin, Bartholomé. 381

INDEX ALPHABÉTIQUE. . . 461

TABLE DES GRAVURES. . . 468

ARS
UNA
SPECIES
MILLE

CATHÉDRALE D'AMIENS — LES APÔTRES, LINTEAU DE LA PORTE DE LA VIERGE DORÉE (XIIIe ET XIVe SIÈCLES).
(Photo. Neurdein.)

PRÉFACE

D'AIMABLES confrères qui voulaient bien s'intéresser à ce travail me demandaient, parfois, si je comptais mettre l'art français en cinquante volumes ou en cinquante pages. J'ai fait beaucoup moins et beaucoup plus, donc trop ou trop peu. Comparé aux livres qui épuisent la matière et à ceux qui la condensent en quelques gouttes d'élixir, ce petit travail ne présente qu'un mérite, — appréciable, il est vrai, — celui d'exister. Car jamais l'art de notre pays n'a été exposé dans son ensemble, sauf dans les traités sur l'art universel, où les chapitres français défilent en leur lieu et place, sauf dans les histoires générales de la France, où l'on voit passer des noms d'artistes en fin de volume, comme des bagages à la queue d'un convoi. Pourquoi n'a-t-on jamais jugé utile de coordonner ces différents chapitres comme on le fait si souvent et si bien pour notre histoire politique et littéraire ?

Peut-être la variété même de l'art français invite-t-elle aux études particulières plutôt qu'aux travaux d'ensemble. Il ne montre pas cette unité de caractère si frappante dans la plupart des autres pays. En Angleterre, en Allemagne, en Italie, en Hollande, en Espagne, l'art apparaît comme l'œuvre d'une seule race et parfois même d'un seul siècle. Chez nous, une histoire ininter-

rompue comprend des styles très différents, également originaux et sincères. Personne ne serait embarrassé pour dire à quelle époque les arts de Grèce, d'Italie, d'Espagne, d'Angleterre ou de Flandre ont eu leur " âge d'or " ; en France, on ne saurait choisir sans regret : depuis Philippe-Auguste jusqu'à nos jours, chaque siècle aurait ses partisans.

La personnalité de notre pays est fort ancienne ; elle s'est continuellement, parfois brusquement, modifiée et n'a traversé que de rares défaillances. L'art est reparti tout au long de cette histoire et toujours bien adapté à chacun de ses moments. Il ne s'est point, comme en d'autres pays, épanoui avec cette exubérance momentanée qui manifeste pleinement la vitalité de la plante humaine en l'épuisant. Il révèle moins un type ethnique immuable que les formes changeantes de la société. S'il n'y eut pas toujours une *École* française, c'est-à-dire une grande famille d'artistes et une sorte de parenté matérielle fondée sur la communauté de procédés, il y eut toujours un *Style* français, c'est-à-dire une ressemblance morale entre des œuvres inspirées par un même goût collectif.

Il est des floraisons magnifiques qui sont comme le produit de la race ; mais elles sont le plus souvent brèves et intermittentes. Notre pays a connu de ces épanouissements ; les années de jachère sont remplies par le travail d'une société qui toujours a su façonner une parure à son goût ; notre civilisation active n'a jamais manqué de suppléer par son industrie aux repos de la nature. Il est donc bien difficile d'enfermer cet art de France dans une définition statique : la meilleure qu'on en puisse donner est la loi même de son développement, cette souplesse, cette fidélité exacte avec lesquelles il s'adapte toujours à une société qui se refait sans se lasser.

Au-dessus de ces variations, deux grandes phases se discernent facilement : la France chrétienne, féodale, communale, du Moyen Âge a créé pour son usage l'art gothique ; la France plus rationaliste et fortement centralisée des temps modernes adopte l'art classique. Ces styles opposés expriment avec une égale sincérité les aspects succes-

sifs d'une même âme. Ils semblent pourtant exclusifs l'un de l'autre ; les classiques méprisèrent le Moyen Âge et les restaurateurs modernes du goût gothique n'ont pas encore pardonné à ceux qui l'avaient remplacé. Un livre d'ensemble sur l'art français n'est possible que si l'on abandonne ces prédilections exclusives : elles sont naturelles chez des artistes qui doivent croire à la supériorité de leur idéal, sous peine d'en manquer ; elles sont sans excuse chez des historiens qui perdent toute raison d'être dès qu'ils ne rendent plus intelligible le passé. Notre sympathie doit suivre le goût français dans ses inclinations successives. Sacrifier Notre-Dame à Versailles, ou Poussin au maître de Moulins, ce serait renier une moitié de l'âme française ; par sa richesse et sa variété, notre art invite l'historien à se montrer d'intelligence souple et de goût accueillant.

Cette diversité française, d'ailleurs, suffit-elle à expliquer l'absence d'histoire générale de notre art ? Elle aurait dû arrêter aussi les historiens de notre littérature ; or ici les essais d'ensemble ne manquent pas. Ils ne manquent pas, parce que la littérature figure dans les programmes universitaires. Pour notre art, au contraire, il n'en existe pas d'histoire, bonne ou mauvaise, parce que l'art chez nous n'est pas matière d'enseignement officiel. L'Université n'aime pas les images ; elle n'a jamais connu que les livres. Les murs de nos vieux collèges n'ont entendu nommer des monuments ou des artistes que lorsqu'il arrivait à Cicéron ou à Quintilien de citer l'art grec. Aujourd'hui qu'elle touche à tout, " l'Instruction publique " continue, par habitude, à ignorer les beaux-arts ; ou plutôt, ce n'est plus seulement habitude, mais volonté réfléchie ; car les aréopages ont décidé que ces matières ne pouvaient être admises parmi les disciplines propres à former l'esprit des jeunes Français ; l'ignorance de l'art, qui avait seulement pour elle la force de la tradition, a, depuis leur décision, la dignité d'un principe. L'austérité universitaire soupçonne-t-elle ici quelque amusement frivole et faut-il reconnaître, dans sa défiance ou son dédain, une forme atténuée, raisonnable et comme pédagogique, de la vieille haine théocratique contre les

images ? Ou bien simplement est-il impossible de montrer à des gens qui ne s'en sont jamais servi qu'une chose pourrait être utile ? Quoi qu'il en soit, le temps seul pourra changer l'opinion de l'Université en renouvelant les générations. Attendons le moment où la curiosité de l'art, à force de monter, passera par-dessus les clôtures de nos écoles.

Soyons justes, pourtant. L'histoire de l'art est déjà installée dans l'enseignement supérieur. Elle va, sans doute, se répandre, du haut de ces sommets, à travers l'Université tout entière, et les plus beaux espoirs seraient permis, si l'on ne devait craindre de graves malentendus. Notre enseignement supérieur, tout naturellement, applique aux monuments artistiques les méthodes d'érudition et de critique qui donnent tant de satisfaction ailleurs. Tard venue dans la famille déjà nombreuse des sciences historiques, l'histoire de l'art use les robes des grandes sœurs ; on pourrait lui souhaiter des vêtements plus à sa mesure, mais non de plus confortables. Rien de plus légitime que des enquêtes approfondies pour atteindre toute la certitude et toute l'exactitude possibles. La biographie d'un sculpteur, l'histoire d'une église demandent des recherches nombreuses et difficiles. Rien de plus honorable qu'une thèse de bonne érudition sur la peinture, même si l'auteur n'a jamais regardé un tableau. Les circonstances extérieures de l'art suffisent amplement à déborder pendant des siècles des armées d'érudits, et il faut, après tout, admirer ces ascètes que le scrupule d'exactitude retient dans les bibliothèques et les dépôts d'archives où se prépare la science, loin des musées et des monuments où l'on risque toujours un peu de faire du sentiment. Mais est-ce bien là l'histoire de l'art qu'il faut propager ? L'art doit-il fournir une matière nouvelle aux bonnes méthodes historiques ? Ou plutôt ne doit-il pas être accueilli pour lui-même, pour le sens enfermé dans le langage des formes et que nos yeux doivent découvrir ? En littérature, jamais l'histoire des auteurs ne fera oublier leurs écrits, car la lecture et le commentaire des bons livres sont parmi les excellentes traditions de notre enseignement ;

mais, pour les arts plastiques, l'habitude correspondante est encore à naître. Le jour où l'histoire de l'art pénétrerait dans nos écoles ne serait pas nécessairement celui où l'art commencerait d'être enseigné. L'histoire des œuvres est une chose, la lecture des œuvres en est une autre. Cette distinction n'importe guère à nos Universités ; leur érudition n'est pas utilitaire et se consolerait à la rigueur de ne servir à rien. Mais la confusion serait déplorable dans nos collèges, où l'on doit nourrir les jeunes esprits et ne pas leur donner la balle pour le grain.

Si l'éducation intellectuelle a bien pour but de nous mettre en communication avec le meilleur de la pensée de nos ancêtres, comment négliger ce moyen si aisé d'introduire les jeunes Français dans la France d'autrefois ? Combien faut-il de lectures et de méditations pour que s'éveille une de ces impressions qui sont comme l'intelligence brève et totale d'une génération ou d'une société ! Les chefs-d'œuvre de l'art la font jaillir au premier choc. Ces langages muets sont merveilleux pour illuminer, dans un éclair, les régions obscures et profondes que le langage des mots décrit, sans toujours les montrer. Même quand ils ont perdu leur utilité religieuse ou sociale, les vieux monuments retiennent mille souvenirs ; une atmosphère d'antiquité se respire autour d'eux ; la vie, en se retirant, leur a laissé son parfum.

Mais surtout, ces œuvres conservent du passé ce qu'il eut sans doute de meilleur. En feuilletant nos archives, Michelet entendait monter la plainte confuse des générations. L'histoire politique et sociale ne parle, en effet, que de conflits humains. De quoi parlerait-elle ? Les peuples qui ont une histoire sont les peuples qui luttent pour se défaire et se refaire. Comment ne pas conclure que chaque période n'est qu'une transition difficile vers un temps plus heureux ? A qui regarde en arrière, la voie qui mène au présent paraît embarrassée de décombres, et ces ruines qui furent des foyers et des autels ne nous paraissent plus avoir été que des obstacles sur la route. Pourquoi ne pas avouer que, lorsqu'elle n'est pas affadie par l'esprit

d'idylle ou les pedagogies tendancieuses, cette histoire eveille trop souvent la pitie ou l'indignation pour nous laisser du passé une sympathie sans melange ? C'est une nourriture bien forte que la verite, et l'on comprend que des organismes frêles en soient comme empoisonnés. Tous ces " morts qui parlent " nous enrôlent dans leurs luttes, ou plutôt ils renforcent nos querelles de rancunes accumulees depuis des siècles. A tant de haine et de tristesse qu'exhalent les archives de la police, de la chicane, l'aigre litterature des mémoires ou simplement les mornes bavardages administratifs, ajoutons l'histoire lumineuse que racontent à leur manière les arts plastiques. Ceux-la nous offrent seulement des raisons de sympathiser dans le passé et peuvent mettre nos sensibilites à l'unisson. Composées du meilleur de l'humanité, ces œuvres font communier les générations dans l'admiration qu'elles répandent ; il suffit de se pencher affectueusement sur elles pour recueillir un peu de l'exaltation sereine qui en rayonne.

Enseignons à reconnaître la France dans les monuments de son art ; écoutons ces témoins : ils sont véridiques aussi ; et même ils nous font mieux connaître le passé, parce qu'ils nous le font aimer ; ils nous donnent une intelligence plus profonde des siecles parce qu'ils eveillent nos facultés d'amour et d'admiration et qu'ils eclairent nos annales du reflet de leurs charmes. Travaillons de tout notre cœur pour que les enfants de France puissent traverser un jour l'histoire de leur pays sur cette voie de la beaute.

Paris, 1er Janvier 1911.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

En traçant une histoire bibliographique de l'art français, on pourrait déjà montrer quelle conception particulière les générations successives se sont faite de l'art. Au Moyen Age, quand il est tout entier au service de la religion, les textes ne font aux monuments que des allusions accidentelles. Après la Renaissance, il est plus indépendant, et une littérature spéciale lui est consacrée. Enfin, au XIXe siècle, le siècle de l'histoire, ce n'est plus seulement l'art contemporain, mais toutes les formes du passé qui intéressent les amateurs et les érudits.

Parmi ces ouvrages, ceux qui ont paru les plus utiles ont été cités après chacun des chapitres auxquels ils se rapportaient et classés dans l'ordre suivant : documents originaux, ouvrages d'ensemble, ouvrages sur l'architecture, la sculpture, la peinture, les arts mineurs. Quelques-uns ne pouvaient être rattachés à un chapitre spécial en raison de leur caractère général, les voici :

OUVRAGES GÉNÉRAUX

S. Reinach, *Apollo*, nouv. édit., Paris, 1910. — C. Bayet, *Précis d'Histoire de l'Art*, nouv. édit., Paris, 1908. — K. Wœrmann, *Geschichte der Kunst alle Zeiten und Völkern*, Leipzig, 1900-1905, 2 vol. parus. — X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Fribourg, 1896, 1897, 2 vol. — L. Couraiod, *Leçons professées à l'école du Louvre*, Paris, 1899-1903, 3 vol. — A. Michel, *Histoire de l'Art* publiée sous la direction d'A. Michel, Paris, 1905, 6 vol. parus. — Les chapitres de S. Rocheblave dans l'*Histoire de la Littérature française*, publiée sous la direction de Petit de Julleville, et de A. Michel dans l'*Histoire de France*, publiée sous la direction de Lavisse et Rambaud. — Les chapitres relatifs à l'art dans l'*Histoire de France* publiée sous la direction de Lavisse. — Parmi ces ouvrages, ceux de S. Reinach, de K. Wœrmann, de A. Michel contiennent d'importantes bibliographies.

DICTIONNAIRES. — REVUES. — RECUEILS BIBLIOGRAPHIQUES

Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie, Paris, 1854, 2 vol. — P.-J. Mariette, *Abecedario*, Paris, 1851 et sq., 6 vol. — A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1872. — L. Dussieux, *Les Artistes français à l'Etranger*, Paris, 3 édit., 1876. — E. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des Artistes de l'Ecole française*, Paris, 1882, 2 vol.

Les principales publications périodiques utiles à consulter pour l'histoire de l'art français sont : Les *Annales archéologiques* de Didron, qui ne paraissent plus. — La *Revue archéologique*. — La *Gazette archéologique*. — Le *Bulletin monumental*. — La *Collection des Congrès archéologiques de France*. — La *Revue de l'Art chrétien*. — Le *Moyen Age*. — Les *Archives de l'art français* et *Nouvelles Archives de l'Art français* (une table analytique est insérée au tome XII des *Nouvelles Archives*). — Les *Réunions des Sociétés de Beaux-Arts des Départements*. — Les *Mémoires de la Société des Antiquaires*. — Le *Repertorium für Kunstwissenschaft*. — La *Zeitschrift für christliche Kunst*. — R. de Lasteyrie et E. Lefèvre-Pontalis ont entrepris : *Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés savantes de France*, Paris, 1888.

La *Revue universelle des Arts* ne paraît plus, mais la *Gazette des Beaux-Arts*, avec son supplément : la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, et la *Revue de l'Art ancien et moderne*, avec son supplément : le *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, réussissent à intéresser le grand public aux travaux de l'archéologie et de l'histoire de l'art.

L'*Inventaire*, inachevé, *des richesses d'art de la France* et l'*Inventaire des richesses d'art de la Ville de Paris* contiennent des catalogues des œuvres d'art placées dans les monuments civils et religieux.

Pour ceux de ces recueils dont les titres devaient être fréquemment cités, des abréviations ont

été adoptées : R. A. = *Revue archéologique*. B. M. = *Bulletin monumental*. A. A. F. = *Archives de l'Art français*. R. S. B. A. D. = *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*. G. B. A. = *Gazette des Beaux-Arts*. R. A. A. M. = *Revue de l'Art ancien et moderne*.

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture française*, 10 vol., Paris, 1854-1869. — Viollet le Duc, *Entretiens sur l'Architecture*, 2 vol., Paris, 1858-1872. — Planat, *Encyclopédie d'Architecture*, Paris. — W. Lubke, *Geschichte der Architektur*, Leipzig, 1886. — A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. II, Paris, 1900. — Lance, *Dictionnaire des Architectes de l'école française*, 2 vol., Paris, 1872. — Ch. Bauchal, *Nouveau Dictionnaire des Architectes français*, Paris, 1887. — *Archives de la Commission des Monuments historiques*, Paris, 1855-1872, 4 vol. — *Archives de la Commission des Monuments historiques*, publiées par A. de Baudot et A. Perrault-Dabot, Paris, 1899 (en cours de publication).

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE

E. David, *Histoire de la Sculpture française*, Paris, 1853. — W. Lubke, *Geschichte der Plastik*, Paris, 1884. — L. Gonse, *La Sculpture française*, Paris, 1895. — St-Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École française jusqu'à Louis XIV*, Paris, 1898. — L. Gonse, *Les Chefs-d'Œuvre des Musées de France, la Sculpture*, Paris, 1904.

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LA PEINTURE

A. Siret, *Dictionnaire historique et raisonné des Peintres*, Paris, 1883, 2 vol. — Emeric David, *Histoire de la Peinture au Moyen Age*, Paris, 1863. — A. Champeaux, *Histoire de la Peinture décorative*, Paris, 1890. — Woltmann et Wörmann, *Geschichte der Malerei*, 1879 et suiv. — Ch. Blanc, *Histoire des Peintres, École française*, Paris, 1862, 3 vol. — Paul Mantz, Luc-Olivier Merson, Henry Marcel, *La Peinture en France*, Paris (*Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts*, 3 vol.). — L. Gonse, *Les Chefs-d'Œuvre des Musées de France, La Peinture*, Paris, 1900. — L. Hourticq, *La Peinture des Origines au XVIe siècle*, Paris, 1908.

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LES ARTS MINEURS

A. Dumesnil, *Le Peintre graveur français*, Paris, 1835-1871, 11 vol. — C. Duplessis, *Histoire de la Gravure en France*, Paris, 1861. — H. Delaborde, *La Gravure*, Paris, s. d. — L. Rosenthal, *La Gravure*, Paris, 1909. — Le *Musée des Arts décoratifs*, publié sous la direction de L. Metman ; ont paru 2 Albums sur le bois, 1 sur le métal. — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du Mobilier français*, 4 vol., Paris, 1855-1873. — Labarte, *Histoire des Arts industriels*, Paris, 1872-1875. — E. Molinier, *L'Emaillerie*, Paris, 1891. — E. Molinier, *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XIIIe siècle*, Paris, 1896. — E. Molinier, *L'Orfèvrerie religieuse du Ve à la fin du XVe siècle*, Paris, s. d. — H. Havard, *Histoire de l'Orfèvrerie française*, Paris, 1896. — E. Babelon, *Histoire de la Gravure sur gemmes en France*, Paris, 1902. — J. Guiffrey, *La Tapisserie, son histoire depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours*, Tours, 1885. — G. Migeon, *Les Arts du Tissu*, Paris, 1909. — H. Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration*, Paris, s. d., 4 vol. — J. Quicherat, *Histoire du Costume en France*, Paris, 1876.

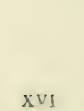


FIG. 1. — PONT ROMAIN SUR LE VIDOURLE, PRÈS DE LUNEL.
(Cliché Gouzy.)

PREMIÈRE PARTIE

ART CHRÉTIEN

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES ROMAINE, BARBARE ET CHRÉTIENNE

LA GAULE ROMAINE : LES ROUTES, LES VILLES, LES MONUMENTS. — LES RESTES DE LA CIVILISATION ROMAINE DANS LA GAULE BARBARE. — LA GAULE CHRÉTIENNE : LES GRANDS SANCTUAIRES. — LES INFLUENCES ORIENTALES. — LES ÉLÉMENTS BARBARES.

C'EST sous la domination romaine que la Gaule, dans son ensemble, commença de participer à la civilisation antique. Une administration très centralisée relia les provinces qui s'étendent du Rhin aux Pyrénées, de l'Océan aux Alpes, leur imposant une existence et une culture communes. On comprend bien comment les hommes qui vivaient sur ce sol purent sentir une lointaine solidarité, quand on suit une voie romaine ; même abandonnées durant des siècles, ces routes ne se sont pas effacées ; elles dessinent encore à travers champ les antiques passages. Rigides, tendues d'un point à un autre, sans souci des vallées et des montagnes, elles portaient les

Fig. 2. — Le théâtre romain d'Arles.
(Cliché Hachette)

légions aux frontières et propageaient à l'intérieur la volonté de Rome. Tout du long, à distances de relais, commençaient à se former les futures villes de France. Aux carrefours, nous trouverons les centres actifs de l'art roman. A ce vaste système de voies générales se rattachaient des réseaux plus naturels, moins géométriques, à l'image de la géologie locale, adaptés à la vie de chaque région. Et pourtant les extrémités, d'Arles à Cologne, de Lyon à Saintes, se sentaient appartenir à un même corps. Les solides pavages fixés pour l'éternité ont donc canalisé les relations humaines pendant le Moyen Age ; ils transporteront les pèlerins et les marchands aux sanctuaires et aux foires ; de Bourgogne en Provence, de Tours à Roncevaux, ils maintiendront de constantes relations entre ces provinces, même quand elles ne seront plus réunies par la centralisation romaine.

Les conquérants apportèrent leurs habitudes latines ; dans les villes où ils s'installaient, se dressèrent des monuments semblables à ceux de l'Italie : art officiel qui s'imposait facilement à un pays sans architecture et qui, pur de toute influence locale, fut identique à lui-même, à Narbonne, à Bordeaux ou à Reims ; art utilitaire et urbain, créé pour l'agrément des grandes cités. Après la déchéance de Marseille, Narbonne, Fréjus s'étaient élevées, et, tout auprès, Orange et Nîmes, dont les monuments sont parmi les plus beaux du monde ; Arles, la Rome des Gaules, commençait l'existence glorieuse d'une capitale, ville de luxe, d'art et de plaisir. Mais cette civilisation

Fig. 3. — Arc de triomphe de Saint-Rémy.

municipale avait bien vite dépassé la Provence. Les municipalités dressèrent des arcs de triomphe avec dédicace à un empereur ; Trèves, Reims, Besançon, Langres, Saintes et plusieurs cités provençales ont conservé ces fiers monuments. Des villes très médiocres avaient leur amphithéâtre ; les plus riches possédaient des thermes. Les temples étaient nombreux sans doute ; ils ont disparu pour fournir de colonnes les jeunes basiliques du christianisme naissant. Auprès des grandes cités, les riches villas de l'aristocratie gauloise ; au delà, une population confuse, les *Pagani*, longtemps réfractaires au latinisme, puis au christianisme. La culture romaine n'avait pénétré que les villes ; ce sont les armées des moines qui défricheront les campagnes ; après l'art municipal des Gallo-Romains, viendra l'art rural de l'époque romane.

Fig. 4 — Mausolée de Saint-Rémy.

Ces monuments altiers étaient d'une solidité impérissable. Les Romains, pour leurs murailles et leurs voûtes, bâtissaient avec un ciment si fort que l'édifice entier était compact et comme fait d'un seul roc : murs épais, en blocage, encadrés de pierres taillées ; masses énormes de petit appareil auxquelles des chaînages de briques plates ou de pierres de taille donnaient la netteté de la silhouette, des arêtes franches, des corniches aiguës ; sur cette robuste maçonnerie, étaient plaquées des façades de pilastres et de frontons, tout un revêtement reproduisant les formes élégantes de l'architecture grecque. Mais, pour bâtir de semblables édifices, il fallait une autorité puissante, capable de discipliner des armées, d'imposer des corvées, d'assujettir des milliers de bras à une même entreprise. L'effondrement de l'Empire arrêta les grands travaux des municipalités gallo-romaines. Ceux de ces monuments qui subsistèrent au

Fig. 5 — Pont de Saint-Chamas.
(Cliché Gouzy.)

Fig. 6. — Arc de Marius, à Orange.
(Cliché Neurdein.)

milieu des cataclysmes du haut Moyen Age apparurent plus imposants au-dessus des ruines amoncelées.

Quand, aux frontières, durant le IIIe siècle, les digues furent rompues, une première fois, par les Barbares, les Gallo-Romains, devant l'invasion, s'enfermèrent à la hâte dans leurs villes et détruisirent plus d'un édifice pour s'entourer de remparts ; dans ces maçonneries hâtives, on a retrouvé des colonnes, des chapiteaux et des statues. Mais, après le IVe siècle, la résistance faiblit et rien n'arrêta plus l'invasion. Les villes furent pillées et ne retrouvèrent plus de longtemps la prospérité de la paix romaine. Les anciennes cités, si actives et si opulentes aux premiers siècles, se recroquevillèrent, rétrécies, dans leur enceinte devenue trop large.

Il faut ensuite traverser de longs siècles vides ; ils comptent pourtant dans la formation de notre art. C'est durant cette période que la civilisation antique, se décomposant, s'est combinée avec des éléments nouveaux. Il convient de les dénombrer avant qu'ils n'aient formé l'art roman.

Ce qui domine cette genèse confuse et lente, ce sont les souvenirs de l'Empire ; dans la décomposition universelle, des monuments antiques se dressent encore. Ceux qui s'efforcent de conserver un peu de la culture intellectuelle restent gallo-romains au milieu des barbares ; et, parmi les nouveaux chefs, lorsqu'un Clovis ou un Charlemagne veut consacrer sa puissance, il se pare de

Fig. 7. — Porte de Mars, à Reims.
(Cliché V. Courleux.)

Fig. 8. — Ruines du palais Gallien, à Bordeaux.

la pourpre et prend les titres de consul ou d'Auguste. L'anarchie barbare est dominée par la majesté de ces souvenirs ; les grands travaux laissés sur notre sol par les conquérants encadrent encore l'existence humaine. Dans les régions marquées plus fortement par la civilisation antique, il est des villes où les maisons sont blotties dans les thermes ou les cirques abandonnés ; des quartiers, à Nîmes, à Bordeaux, se sont enfermés dans l'enceinte des arènes. On détruit les temples, mais on utilise leurs entablements pour édifier des basiliques. Les centres gallo-romains deviendront des foyers d'art roman : Toulouse, l'Auvergne, le Poitou, la Bourgogne et surtout la Provence et la vallée du Rhin. En Provence, de la vie antique à celle du Moyen Âge chrétien, la transition a été si peu sensible que les chrétiens ont pu quelquefois continuer à fréquenter les mêmes temples en changeant de religion. L'art roman de ces régions ne sera pas toujours facile à distinguer de l'art romain de basse époque ; sur les rives du Rhin, il y aura aussi une tardive mais vivace poussée des semences laissées par les légions. Cette bordure de l'Empire fut plus romanisée que l'intérieur ; la civilisation latine s'était faite la plus dense pour barrer la route au germanisme ; les fondations de la digue n'ont pas été arrachées par l'inondation barbare.

Cependant le christianisme pénètre à fond les populations de Gaule. C'est pour lui seul que, pendant des siècles, travailleront les architectes et les peintres. Et d'abord, c'est lui qui prépare la géographie artistique de la France. Ses premiers monuments ne sont plus ;

Fig. 9. — Le pont du Gard.
(Cliché Hachette.)

FIG. 10. — EX VOTO, PIERRE
(Musée de Saint-Germain)
(Fouilles du Cte Espérandieu au mont Auxois)

tout a disparu des basiliques mérovingiennes, que Fortunat et Grégoire de Tours décrivaient avec tant d'amour ; mais, dès lors, se sont formées des traditions, plus durables que les monuments. Depuis le second siècle avait commencé la conversion de la Gaule. Quelques martyrs fameux associèrent à l'idée d'évangélisation l'idée de martyre ; l'imagination populaire vit à l'origine du christianisme des tortures et du sang. Ce sont les restes de ces martyrs qui ont fixé sur notre sol une religion au dogme transcendant, aux rites étrangers, et associé étroitement l'art du Moyen Age au culte des reliques. C'est à cette époque que des lieux sacrés se désignent à la vénération des foules et commencent à guider les pèlerinages. Au temps de Grégoire de Tours, la tradition était déjà formée. " Sous le règne de Dèce, écrit-il, sept hommes, après avoir été ordonnés évêques à Rome, furent envoyés pour prêcher la foi en Gaule : à Tours, Gatien ; à Arles, Trophime ; à Narbonne, Paul ; à Toulouse, Saturnin ; à Paris, Denis ; chez les Arvernes, Austremoine ; à Limoges, Martial. " Il manque seulement quelques noms, Saint Eutrope de Saintes, Saint Julien de Brioude, Saint Bénigne de Dijon, Saint Germain de Paris, et surtout Saint Martin

FIG. 11. — LIBULE DE VERROTERIE CLOISONNÉE
(Musée de Cluny)
(Cliché Hachette)

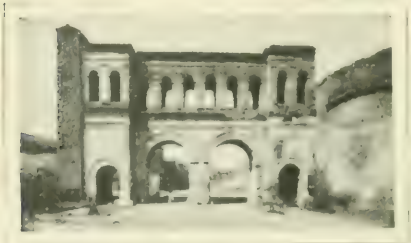


FIG. 12. — PORTE SAINT-ANDRÉ, A AUTUN
(Cliché Neurdein)

de Tours, pour que cette liste d'évangélistes semble être celle des principaux sanctuaires de la Gaule et, par suite, celle des principaux monuments de l'art roman.

C'est toujours une question fort obscure que celle des influences orientales sur les arts en Occident. L'art antique, sous la forme byzantine, s'était desséché, mais au moins s'était-il conservé ainsi que l'organisation politique, tandis qu'en Occident il sombrait avec les restes de l'Empire. Quand, chez les Gallo-Francs, on le vit renaître, d'abord artificiellement, par la volonté de Charlemagne, puis d'une manière durable, à l'époque romane, il manifeste à cette date une indéniable ressemblance avec les œuvres byzantines. La Gaule avait connu la civilisation grecque avant la civilisation latine. Les navigateurs hellènes s'étaient depuis longtemps installés en Provence, alors que les légions romaines n'étaient pas encore sorties d'Italie. Après comme avant la conquête, c'est par sa face méditerranéenne que la Gaule est tournée vers la civilisation commune et qu'elle reçoit quelques rayons de la lumière orientale. Marseille est colonie grecque ; Nîmes conserve dans ses armes un palmier et un crocodile qui rappellent son origine gréco-égyptienne. Le christianisme fit partie des envois que la Syrie et la Grèce déposaient sur le rivage gaulois. Parmi les plus anciens textes de nos fastes chrétiens, se trouve une adresse des communautés de Lyon et de Vienne à " leurs frères d'Asie et de Phrygie ". Les pre-

FIG. 13. — HYGIE OU DÉMÉTER.
(Musée de Saint-Germain.)
(Fouilles du Ch. Esperandieu au mont Auxois.)

FIG. 14. — LE BAPTISTÈRE SAINT-JEAN, A POITIERS.
(Cliché Hachette.)

FIG. 15. — STATUETTE DE CHARLEMAGNE PROVENANT DE LA CATHÉDRALE DE METZ (Musée Carnavalet d'après Hachette).

miers martyrs, l'évêque Pothin, Attale de Pergame, le médecin Alexandre de Phrygie, étaient venus d'Asie ; longtemps plus tard, à l'époque de Grégoire de Tours, les Syriens sont nombreux dans plusieurs villes du cœur de la Gaule. Mais surtout les pèlerins commencent à cheminer vers les régions saintes d'où a surgi le Dieu nouveau. A mesure qu'il convertit le monde, le christianisme oriente les âmes vers la Grèce et l'Asie. Les arts plastiques n'étaient alors qu'une des conséquences de l'établissement du culte ; la conquête religieuse amenait avec elle les images byzantines.

La part des populations barbares est plus difficile à définir, et ceux qui ont des idées préconçues peuvent, à leur gré, la faire très grande ou très petite, car ici les œuvres manquent. Dans les monuments qui vont s'élever, ce sont des traditions romaines ou byzantines qui se montrent tout d'abord ; pourtant une décoration étrange, fantasque, y apparaît parfois, analogue à celle des bijoux barbares, à quelques sculptures septentrionales sur bois, aux miniatures de quelques manuscrits saxons. Comme des bêtes prises au filet, les monstres, emmêlés à des entrelacs, se tordent, s'enroulent, se mordent, et l'on retrouvera dans la sculpture romane ces formes violentes, assez distinctes des fantaisies byzantines stylisées avec plus de science et de rigueur.

FIG. 16. — COUPONNE DU ROI RECESWINTHE. (Musée de Cluny d'après Hachette)

Les barbares furent d'habiles forgerons et d'excellents orfèvres ; ils ont pratiqué les arts du métal et du feu. Ils savaient enchâsser dans l'or des pierres fines non taillées ; ils n'ont pas forgé seulement des épées et des lances ; ils ont, semble-t-il, apporté l'art d'orner les croix, les calices, les

reliquaires, les reliures même avec de gros cabochons. L'orfèvrerie des Mérovingiens conserva, durant le Moyen Age, un grand renom ; dans les inventaires, il est souvent question " d'œuvre de Saint Eloi ". Saint Eloi devient le patron des orfèvres, et son pays, le Limousin, le centre de l'industrie des émaux. Mais surtout les Barbares, venus de régions boisées, étaient bien plutôt bûcherons et charpentiers que maçons ou architectes. Ils ont construit en bois des églises, des châteaux et des villes dont il n'est rien resté. Si ces édifices ont fait place à la maçonnerie gallo-romaine, les magnifiques charpentes qui soutiennent des toitures élevées ont subsisté durant le Moyen Age. Les hautes tours, les flèches, toutes ces formes aiguës que la ville médiévale pointait vers le ciel ont été dressées par de hardis charpentiers sur les constructions massives de l'architecture romaine. Les maisons à toits pointus et les maisons à toits plats distinguent une France du Nord et une France méridionale. Après la Renaissance, les toitures françaises se nivelleront peu à peu ; pourtant, au XVIIe siècle encore, ce qui surprenait au premier abord un Italien, quand il avait passé les Alpes, c'était la hauteur des combles.

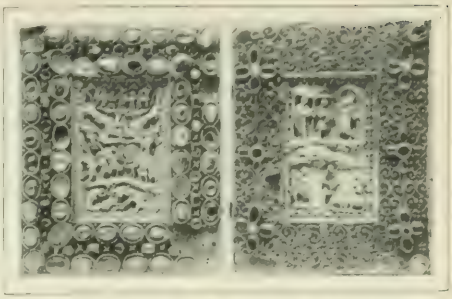


Fig. 17. — Reliure du Psautier de Charles le Chauve à la Bibliothèque Nationale. *(Cliché Berthaud.)*

Fig. 18. — Pilier carolingien à l'église de Cravant. *(Cliché Mus. Historiques.)*

Mais, à tout prendre, les Barbares ont probablement moins construit qu'ils n'ont détruit. Les rares monuments qui continuent à témoigner sur la confuse civilisation mérovingienne font voir comment l'esprit chrétien s'est adapté aux coutumes anciennes. Le baptistère Saint-Jean de Poitiers, la chapelle Saint-Laurent de Grenoble sont des constructions antiques adaptées à l'usage de la nouvelle religion. Les

parties les plus anciennes du " temple Saint-Jean " montrent le petit appareil romain, ou les moellons et les briques dessinent de modestes ornements ; les fines corniches et les frontons conservent des formes antiques, que n'oublieront pas les architectes poitevins. Les premiers baptises de ce baptistere ont pu se croire dans une salle de thermes ; apres le X siecle, ils etaient dans une petite eglise ornee a la maniere romane. A Saint-Laurent de Grenoble, des chapiteaux, surmontes de lourds tailloirs, font songer a l'art de Ravenne et de Constantinople. Les constructions carolingiennes de Germigny et d'Aix-la-Chapelle sont byzantines aussi. De ces periodes presque vides pour l'art, il n'est reste rien de durable, sinon des monuments romains ; en se decomposant, la civilisation antique se continue sous forme latine, puis byzantine. C'est sur un edifice romain que vont travailler les fondateurs de l'art medieval.

BIBLIOGRAPHIE. — S. Reinach, *Description raisonnée du Musée de Saint-Germain*, Paris, 1894. *Les Gaulois dans l'Art antique*, Paris, 1889. — E. Esperandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine* (Collection des Documents inédits), Paris, 1907. 2 vol. parus. — C. Barriere Flavy, *Les Arts industriels de la Gaule du Ve au VIIIe siècle*, 3 vol., Toulouse, 1901. — Leon Joulin, *Les Etablissements gallo-romains de la plaine de Martres Tolosanes*, Paris, 1901. — C. Julian, *Routes romaines et routes de France* (*Rev. de Paris*, 1900). — J. Quicherat, *Melanges d'Archéologie et d'Histoire*, Paris, 1886. — R. de Lasteyrie, *La Basilique de Saint-Martin de Tours*, Paris, 1892. — Marcel Reymond, *La Chapelle Saint-Laurent de Grenoble*, Paris, 1896. — A. Marignan, *Un Historien de l'Art français : Louis Courajod, les Temps francs*, Paris, 1889. — J. Brehier, *Les Colonies d'Orientaux en Occident au commencement du Moyen Age* (*Byzantinische Zeitschrift*, 1903).

FIG. 19. — CLOÎTRE DE MOISSAC.
(Cliché Hachette.)

CHAPITRE II

L'ART MONASTIQUE OU ROMAN

LA VIE MONASTIQUE. — LES BÉNÉDICTINS DE CLUNY, DE CÎTEAUX. — LA PROPAGATION ARTISTIQUE PAR LES PÈLERINAGES. — ORIGINE DE L'ARCHITECTURE ROMANE. — LES TYPES RÉGIONAUX : AUVERGNE-LANGUEDOC, BOURGOGNE-PROVENCE, POITOU-SAINTONGE, FRANCE SEPTENTRIONALE. — LA COMMUNAUTÉ DE L'ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE ET LES MOTIFS RÉGIONAUX. — LA CONTINUITÉ DE LA PEINTURE. — LA RENAISSANCE DE LA SCULPTURE : INFLUENCES ANTIQUES ET BYZANTINES. — RICHESSE DÉCORATIVE. — COMPOSITIONS DRAMATIQUES. — LE STYLE ROMAN EST LA PREMIÈRE FORME DÉFINIE DE L'ART FRANÇAIS.

CETTE activité raffinée d'où naissent les arts n'est possible que dans une société bien faite ; la meilleure société était, au XI siècle, celle des moines. Jusqu'à la formation des populeuses communes du Nord de la France, la civilisation s'était réfugiée dans les grands monastères. Les cités méridionales qui avaient conservé ou développé dans leurs murs quelques-unes des délicatesses du monde antique n'en laissèrent de trace que dans leurs poésies courtoises ; les arts plastiques, depuis la fin du paganisme, n'existaient que pour la religion nouvelle.

C'est dans les limites étroites de monastères surpeuplés et bien clos que s'est concentrée cette activité manuelle et intellectuelle nécessaire à l'existence de l'art. L'architecture, la sculpture, la miniature, les vitraux, à l'époque romane, sont autant de fleurs monastiques. Le cloître conserve les germes de la culture antique ; il recueille et entretient quelques étincelles venues du foyer

Fig. 20. — Abside de Notre-Dame du Port, à Clermont-Ferrand

byzantin ; partout ailleurs, elles s'éteignent dans la tourmente d'un monde anarchique. Le monastère rappelle la villa d'autrefois ; sa cour à portique est l'antique péristyle agrandi ; la robe du moine, sa face glabre et ses cheveux courts conservent, parmi les modes barbares, les habitudes gallo-romaines. Aujourd'hui encore, ces vieux monastères de Moissac, de Toulouse, d'Arles, rappellent combien ils furent des lieux de félicité tranquille, des oasis de douceur et de paix dans la vie rude du siècle. Ceux qui circulèrent sous ces jolies arcades, autour de ces petites cours de verdure, étaient retenus là par toutes les aspirations un peu hautes de leur âme ; ils oubliaient le monde, ses tumultes et ses aventures, et, parmi les manières qu'ils aimèrent de chanter la Gloire de Dieu, il faut compter celle des enlumineurs, qui recopiaient soigneusement les miniatures byzantines ; celle des sculpteurs et des verriers, qui patiemment transposaient ces petites scènes sur la pierre des chapiteaux et les fenêtres des églises Le monastère forme une cité qui a ses moyens d'existence et son industrie. Des industries difficiles, comme l'orfèvrerie, ont là leurs ateliers. L'art roman se ressent un peu d'être éclos en des cellules monacales ; il manque de fraîcheur et de jeunesse ; les sentiments les plus sincères y revêtent souvent des formes apprises comme les phrases de la prière ; l'énergie la plus violente ne réussit point toujours à briser la discipline de la règle.

Les moines furent aussi architectes et surent, les premiers, édifier des sanctuaires vastes, élégants et solides ; les plus importantes des églises romanes, les plus richement ornées ont été des abba-

Fig. 21. — Église de Saint-Nectaire.
(Cliché Neurdein.)

tiales. Parcourir la France pour voir les plus beaux monuments de l'architecture ou de la décoration romane, c'est faire le pèlerinage des plus illustres abbayes bénédictines, de Saint-Germain de Paris à Saint-Etienne de Caen, de Saint-Bénigne de Dijon à la Madeleine de Vézelay, de Saint-Trophime d'Arles à Saint-Gilles, de Saint-Sernin de Toulouse à Sainte-Croix de Bordeaux, à Saint-Martial de Limoges, à Souillac, à Beaulieu, à Issoire, à Saint-Savin de Poitiers. La plus puissante de ces abbayes a disparu, celle de Cluny, qui, au XI siècle, commandait à la chrétienté, et au XIIe siècle, celle de Cîteaux. Dans l'anarchie générale, elles formèrent des organisations puissantes ; et les moines noirs de Cluny, puis les moines blancs de Cîteaux, envoyés à travers la Gaule et au delà même de ses frontières, répandaient leur savante architecture et propageaient les motifs de l'iconographie.

FIG. 22. — ABSIDE DE SAINT-SERNIN, A TOULOUSE.
(Cliché Hachette.)

C'est à la suite des moines que l'art roman s'est dispersé sur le sol de l'ancienne Gaule. La civilisation était moins brillante, sans doute, qu'au IIIe siècle de notre ère, mais elle n'était plus tout entière enfermée dans les villes : les moines s'étaient écartés des grandes voies pour s'enfoncer dans les terres des *pagani*, y défricher le sol et semer le christianisme. " Ils décorent les déserts de leurs saintes perfections ", écrit Hugues de Saint-Victor ; " ils ornent les solitudes de leur justice, de leurs pieux entretiens, de leurs bons exemples ". Ils ont aussi apporté dans ces déserts l'art de bâtir, de sculpter et de peindre.

FIG. 23 — ÉGLISE DE ROYAT.
(Cliché Neurdein.)

La communauté relative de style dans un art aussi dispersé que celui du XIe et du XIIe siècle serait inexplicable si on ne rap-

Fig. 24. — Nef de Saint-Sernin, à Toulouse. *(Cliché Hachette.)*

Fig. 25. — Façade de Notre-Dame-du-Puy. *(Cliché Neurdein.)*

pelait que les monuments principaux marquaient les étapes d'une société toujours en mouvement. L'art roman tout entier est né du culte des reliques. Pour les vénérer, à tout instant, il fallait prendre le bâton du pèlerin. Les rites importants de son existence ramenaient l'homme devant des tombeaux et des châsses. Leur contact donne la force au serment, guérit des maladies ; le pèlerinage long et difficile efface les fautes graves et rassérène les consciences troublées. Les sanctuaires renommés attirèrent les fidèles en si grand nombre qu'on dut, pour les recevoir, agrandir les nefs, créer les déambulatoires ; les édifices s'élargiront pour recevoir l'affluence de ceux qui venaient s'écraser dans les églises trop étroites du roman primitif. Les grandioses architectures de Vézelay ou d'Autun, de Saint-Gilles ou d'Arles, dépassent infiniment les besoins d'une abbatiale ordinaire ; elles s'adressaient bien au delà des limites de la paroisse, à ces populations cheminantes qui ve-

Fig. 26. — Hôtel de Ville de Saint-Antonin.

naient prier la Madeleine, Lazare, Saint Gilles ou Saint Trophime. Les offrandes enrichissent le sanctuaire ; les guerisons et les miracles ont payé les coûteuses églises, leurs sculptures, leurs orfèvreries, leurs ivoires et leurs tissus précieux. Les ossements de Sainte Foy, volés et transportés à Conques, ont allumé en plein désert un foyer d'art roman : une église hardie, ornée de sculptures et abritant un trésor.

Fig. 27. — Le Cloître d'Elnes près de Perpignan
(Cliché Neurdein)

Quand vinrent à manquer les précieuses colonnes monolithes enlevées aux monuments anciens, comme on ne savait plus les tourner, il fallut, pour soutenir la toiture des basiliques, employer des fûts en bois ou édifier des piliers de maçonnerie ; la même raison fit substituer à l'entablement antique fait de longues pierres rigides l'arc en petit appareil. Alors la basilique latine subit les transformations qui peu à peu aboutirent au style roman. L'édifice, répondant toujours aux mêmes usages, conservait son plan originel, mais le nouveau mode de construction allait en changer entièrement l'aspect. A l'architecture qui fait reposer normalement une couverture en charpente sur des colonnes et des murs légers succédait celle des Étrusques et des Romains, qui élève une voûte à pesée oblique sur des murailles épaisses.

Fig. 28. — Nef de la Madeleine de Vézelay (chœur gothique).
(Cliché Neurdein.)

A l'époque carolingienne la basilique est encore couverte par une charpente à la manière antique ; dans quelques cryptes seulement, la voûte est employée, basse, étroite, écrasée sur de lourds piliers. C'est vers le dé-

but du XI siècle que les architectes commencèrent à supprimer la charpente pour construire leurs églises uniquement en pierre. La chrétienté renouvelait alors ses édifices. " Près de trois ans après l'an 1000, les basiliques furent renouvelées dans presque tout l'univers, surtout dans l'Italie et dans les Gaules, quoique la plupart fussent encore assez belles pour ne pas exiger de réparations. Mais les peuples chrétiens semblaient rivaliser entre eux de magnificence pour élever à l'envi les églises les plus élégantes. On eût dit que le monde entier, d'un commun accord, avait secoué les haillons de son antiquité pour revêtir une blanche robe d'église. Alors les fidèles améliorèrent (*in meliora permutavere*) les églises métropolitaines, comme les abbatiales, ou les oratoires des petits bourgs."

Fig. 29. — Maison romane, à Saint-Gilles (Gard).
(Cliché Neurdein.)

Ce texte fameux d'un bénédictin bourguignon, Raoul Glaber, dit donc fort nettement que les églises n'ont pas été refaites par nécessité, mais parce qu'un type nouveau venait d'apparaître, auprès duquel l'ancien semble démodé. Quelle fut cette amélioration? Sans doute la construction en pierre de taille et l'emploi de la voûte.

Le plan restait celui de l'ancienne basilique; une grande nef, parfois deux collatéraux, à l'entrée un porche, ou narthex, et, derrière le chœur, une abside; devant le chœur, la nef est traversée par le transept, ce qui donne à l'église la forme d'une grande croix étendue sur le sol. Mais, entre les basiliques latines et les églises romanes, il est une différence absolue; le poids de la voûte en pierre et la pesée qu'elle exerce sur ses

Fig. 30. — Cloître de Montmajour (Bouches-du-Rhône).
(Cliché Neurdein.)

points d'appui nécessite l'emploi de piliers massifs et demurailles épaisses, peu élevées, capables de résister à une poussée oblique. L'édifice entier se ramasse sur lui-même pour soutenir cette maçonnerie pleine.

Fig. 31. — Façade de Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers. *(Cliché Hachette.)*

Au système de stabilité obtenue simplement par la verticalité des murs, se substitue un autre équilibre, qui résulte de forces latérales qui se contre-balancent. Le temple antique se dresse sur le sol, bien détaché, alerte, mais sans élan exagéré, sans excès de légèreté, comme il sied à une architecture qui ne tient pas compte de la pesanteur ; l'église romane, qui n'est point affranchie de cette servitude, ne s'élève qu'avec timidité : les murs laissent paraître l'effort ; ils appuient fortement sur le sol ; ils sont massifs et trapus ; une sorte de lutte est engagée entre la matière et la forme ; l'histoire de cette lutte est celle de l'architecture au Moyen Age ; au XI siècle, c'est la matière qui impose à l'architecture son aspect ; à l'époque gothique, le constructeur s'en est rendu maître ; de la masse inerte il a dégagé une ossature résistante ; il soulève sur des murs évidés une voûte vertigineuse.

Les plus anciens architectes n'osent pas encore lancer dans l'espace des murailles et des piliers ; leur construction reste près de terre, comme par crainte de perdre contact avec le sol. Ils bâtissent empiriquement, sans bien calculer les forces des murs trop épais ; l'effort dépasse l'effet utile. Et pourtant, bien souvent la voûte est mal fixée. Ici ou là, elle s'est légèrement écrasée sur elle-même et a repoussé ses points d'appui, il a fallu, après coup, renforcer des murs dont les reins se brisaient ; si on en croit les textes, il y eut bien

Fig. 32. — Portail de Saint-Gilles. *(Cliché Neurdein.)*

Fig. 33. — Nef de Saint-Pierre, à Angoulême.

des écroulements ; les églises romanes, que nous voyons aujourd'hui, datent rarement du commencement du XIe siècle ; elles remplacent une première génération d'églises romanes, celles que Raoul Glaber avait vu construire et que nous ne connaissons pas.

Mais les progrès furent rapides. Bien vite, les constructeurs reconnaissent les points mécaniquement utiles, pour les renforcer et alléger d'autant l'édifice dans ses parties inactives. Pour empêcher tassements et déchirures dans la voûte en plein cintre, ils la renforcent de place en place par des arcs en fort relief, les arcs doubleaux. Ces doubleaux reposent à l'intérieur sur des dosserets et sont contre-butés à l'extérieur par des contreforts. La longue nef divisée en travées se trouve ainsi enserrée de place en place dans une armature d'arcs et de contreforts. D'autres systèmes de voûtes ont été employés. La voûte en arc brisé ; la voûte d'arête, fort utilisée déjà par les Romains, est formée par l'intersection de deux voûtes en berceau. La coupole était employée surtout chez les Byzantins. Des triangles sphériques, ou *pendentifs*, font la transition entre sa base et le plan quadrangulaire de la travée de nef à recouvrir, ou plus souvent des *trompes* (pierres en encorbellement) soutiennent la coupole quand elle franchit les angles. Au raccord entre deux voûtes d'arêtes ou deux coupoles, un arc doubleau, en fort relief, prend sa part de la poussée et la transmet aux contreforts.

Fig. 34. — Portail de Sainte-Croix, à Bordeaux. *(Cliché Hachette)*

Pourtant, l'édifice ne parvient pas à dissimuler

l'effort ; les nefs latérales, qui, dans les anciennes basiliques, devaient seulement rendre plus vaste le vaisseau central, servent maintenant à l'étayer avec leur demi-berceau ; l'épaisseur des piliers et des murs fait paraître plus étranglé l'espace resté libre. A l'extérieur, la silhouette tend vers la pyramide ; la base de l'édifice s'écrase largement ; la grande nef repose sur les nefs latérales, et l'abside s'étale sur les absidioles qu'elle pousse autour d'elle. L'architecte connaît les organes à renforcer, mais il n'ose pas encore, — ce que feront les architectes du XIII siècle, — détacher de la masse les contreforts ; il les dissimule, au contraire, autant qu'il peut, les transforme en ornements, les réunit par des arcatures, ou les arrondit de manière à en faire des colonnes engagées ; le roman aime les lignes rondes, les formes pleines et bombées. Ce merveilleux maçon, inventeur d'une construction nouvelle, s'applique soigneusement à dissimuler ses innovations sous des formes traditionnelles. Au-dessus pointent cependant quelques tours, placées sur la façade ou sur la croisée du transept. Elles s'allègent à mesure qu'elles montent ; les étages supérieurs sont percés de fenêtres et lancent une flèche hardie. Ce clocher roman monte ainsi fièrement parce que, dans cet édifice compact, il est indépendant et dégagé du système d'équilibre. Il suffit parfois à changer l'allure de l'église et révèle un élan vers le ciel dans cet être pesant.

FIG. 35. — FAÇADE DE SAINT-PIERRE, A ANGOULÊME.
(Cliché Hachette.)

FIG. 36. — NEF DE SAINT-FRONT, A PÉRIGUEUX.
(Cliché Neurdein.)

L'architecture romane, propagée sur toute la surface de l'ancienne Gaule, s'est accommodée des ressources matérielles de chaque région et des ha-

Fig. 37. — Saint-Martin de Boscherville.

bitudes locales des constructeurs. L'art révèle des personnalités régionales, au moment même où les grandes divisions féodales prennent figure dans l'histoire.

C'est en Auvergne, sur ce plateau réfractaire d'abord à la civilisation latine, mais qui sut mieux la conserver ensuite, que l'architecture romane produisit ses constructions les plus savantes. Notre-Dame du Port, à Clermont-Ferrand, ou l'église de Saint-Nectaire sont des édifices robustes, bien pris dans leurs proportions, taillés dans un beau granit qui fait des murs admirables et de grossières sculptures. L'église auvergnate est l'organisme roman le plus complet : ses collatéraux à voûtes d'arêtes portent des tribunes en demi-berceau, et, du déambulatoire qui entoure le chœur, rayonnent gracieusement des absidioles. A la croisée du transept se dresse une tour octogone, qui soulève et allège ce corps massif. Ces vigoureuses constructions se sont propagées sur les pentes du Plateau Central. On les retrouve dans la vallée que suivait la grande route de Clermont et de Brioude, dans le Limousin, dans le Quercy, dans le Languedoc. Toulouse, inaugurant dès lors son rôle architectonique, transpose en brique ces maçonneries de pierre. Les briques empilées donnent un aspect original aux clochers languedociens. L'influence se fit sentir très loin. Saint-Sernin de Toulouse a inspiré le plan de la primitive église de Saint-Jacques à Compostelle. Perdu, dépaysé en de lointaines régions, le pèlerin saluait, aux étapes de la route, le sanctuaire roman de son

Fig. 38. — Façade de la Trinité (Abbaye aux Dames) à Caen.

Fig. 39 — Abside de l'église d'Aunay de Saintonge

pays et reconnaissait sa religion dans ces provinces inconnues (fig. 19 à 26).

Une parenté étroite entre les églises de Bourgogne et celles de Provence rappelle les relations entre le Nord et le Sud dans le Bassin du Rhône ; le royaume d'Arles réunit un temps la Bourgogne et la Provence. Les grands sanctuaires bourguignons contenaient des reliques provençales ; la Madeleine et Lazare, débarqués autrefois en Camargue, avaient des reliques à Vézelay et à Autun. La grandiose abbatiale de Cluny a été détruite presque entièrement ; les églises qui ont subsisté témoignent que les architectes furent audacieux jusqu'à sacrifier parfois la solidité. Ils élevaient hardiment la voûte, écartaient les murs en les contre-butant seulement par des collatéraux peu élevés et non surmontés de tribunes. Ils ménageaient ainsi une place pour éclairer directement la grande nef avec de hautes fenêtres. Les Provençaux construisirent à la manière bourguignonne, mais élevèrent davantage les bas-côtés, et l'éblouissante lumière méridionale ne pénètre que par des fenêtres fort réduites. Ces églises, bâties parfois à la place d'anciens temples romains, en ont utilisé les débris ; des frises sculptées et des colonnes, enchâssées dans le décor roman, rappellent encore que l'art antique a régné sur ce sol avant la civilisation chrétienne (fig. 28 et 32).

Fig. 40. — Façade de Saint-Étienne (Abbaye aux Hommes) à Caen. (C. Hackett.)

Dans le Sud-Ouest, de la Loire aux Pyrénées, Poitevins et Saintongeais élevèrent d'innombrables églises, où les nefs latérales, très hautes, s'appliquent étroitement aux flancs de la nef centrale. La lumière pénètre mal dans le vaisseau non dégagé. Mais, sur les façades et parfois

Fig. 41. — L'armée de Guillaume le Conquérant au cantonnement. Tapisserie de Bayeux. *(Cliché Hachette.)*

aux portails latéraux, les sculpteurs mettent une merveilleuse parure. Le calcaire au grain tendre et serré laisse tailler de fines images, de souples arabesques, et la construction un peu empâtée se trouve ainsi fouillée comme un coffret d'ivoire. C'est dans cette région que beaucoup d'églises, de très grandes comme de très humbles, sont couvertes de coupoles; le plus souvent, celles-ci sont dissimulées extérieurement sous des combles à deux versants ; mais, à Saint-Front de Périgueux, les dômes sphériques sont visibles et couvrent les quatre branches égales d'une croix grecque ; l'aspect oriental de cette architecture appelle invinciblement le souvenir de Byzance, et le plan de l'église est identique à celui de Saint-Marc à Venise (fig. 31 à 36).

Fig. 42. — Scène de l'Apocalypse, porche de Saint-Savin, près de Poitiers. *(Bibliothèque Nationale, Estampes.)*

Ces constructions romanes semblent plus fortes et plus florissantes dans les provinces dont le sol a

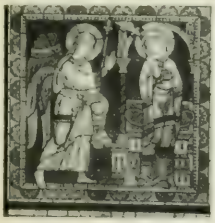
Fig. 43. — Dieu créant le soleil et la lune, nef de Saint-Savin, près Poitiers. *(Bibliothèque Nationale.)*

Fig. 44. — Episode de la bataille d'Hastings. Tapisserie de Bayeux.

été remué davantage par la culture antique. Les provinces du Nord n'ont pas su élever des édifices aussi parfaits que les églises d'Auvergne ou du Languedoc. Ce n'est point que l'audace ait manqué. Bien au contraire, les Normands ont entrepris des constructions si hardies qu'ils n'ont pu les couvrir de voûtes en pierre ; les murailles, trop hautes, n'auraient pas résisté. Les charpentiers ont achevé l'œuvre des maçons. Les fières églises de l'Abbaye aux Hommes et de l'Abbaye aux Dames, à Caen, ont été commencées avec des procédés romans, mais, pour les achever, il a fallu attendre la voûte gothique (fig. 37 à 40).

Fig. 45. — Chef reliquaire de Saint Baudime. Église de Saint-Nectaire.

Durant cette même époque romane, le christianisme a suscité aussi un vigoureux épanouissement des arts figurés. Il avait formé d'abord une très riche iconographie qui,



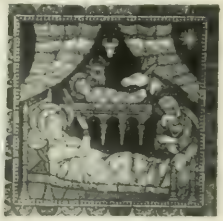


Fig. 46. — Fragments de vitraux de Notre-Dame-de-Chartres. L'Annonciation. — L'Annonciation aux Bergers. — La Nativité. (Bib. Nat.)

Fig. 47. — Satan présidant aux supplices. Apocalypse de Saint Sever. Manuscrit latin de la Bibliothèque Nationale
(Cliché Berthaud.)

pendant des siècles, se perpétua par la miniature, la peinture murale, la sculpture, l'émail et le vitrail. Après avoir à peu près supprimé la sculpture trop pénétrée de paganisme, il avait au contraire favorisé une prodigieuse floraison pittoresque et trouvé un dogme de l'image pour illustrer le dogme de l'écriture. Les sujets religieux s'étaient fixés dans l'art oriental en des compositions fort nombreuses et parfaitement nettes, qui se propagèrent de monastère en monastère, grâce surtout aux manuscrits enluminés. C'est sur ce fond commun que l'art chrétien va désormais s'exercer ; il est à la source des arts figurés de l'Europe entière, comme un langage originel dont les racines communes s'épanouissent en dialectes distincts.

Les thèmes figurés se transmettent encore plus aisément que l'architecture ; l'iconographie chrétienne, comme la religion, est presque tout entière un emprunt à l'Orient. Les premiers motifs traités par les peintres des catacombes et les sculpteurs de sarcophages, chez les chrétiens d'Occident, quelques scènes de l'Ancien Testament, le Passage de la Mer Rouge, Daniel, Jonas, etc., semblent avoir disparu dans l'abondant répertoire introduit par les miniatures bénédictines. A l'époque mérovingienne, puis au temps de Charlemagne, quelques peintres montraient sans doute de l'originalité d'invention, puisqu'ils surent, dans la fameuse basilique de Tours, raconter la vie de Saint Martin et, dans le palais de Charlemagne, à

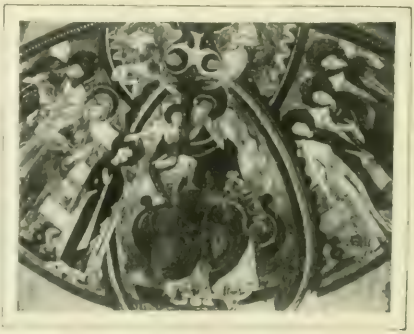


Fig. 48. — Le mariage mystique de Sainte Catherine. Église de Montmorillon.

Fig. 49. — Adam, Ève et l'Ange. Chapiteau de Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand. (Cliché Hachette.)

Aix-la-Chapelle, glorifier la race et le règne de l'empereur. Mais il n'en reste que le souvenir dans les textes d'historiens ou de poètes. Cette tradition de peinture fut anéantie avec la civilisation carolingienne et, quand l'art se reprit à vivre, à la fin du XIe siècle, c'est surtout des inventions et des formes byzantines que nos artistes paraissent se servir.

Les peintres sont étrangers à toute inspiration réaliste ; ils empruntent des images fixées et ne les accommodent point en portraits du monde où ils vivent. Pourtant, même au XIIe siècle, cette iconographie commune, en s'installant sur notre sol, ne conserve pas son uniformité. Quand ils transposent en sculptures les motifs byzantins, les sculpteurs n'apportent pas les mêmes habitudes dans toutes les régions ; ils n'emploient pas les mêmes instruments et ne travaillent pas la même pierre. Les Provençaux forent le marbre au trépan, comme les sculpteurs antiques ; les moines bourguignons découpent des silhouettes longues et plates, et les Languedociens des figures robustes ; les Auvergnats ont peine à tailler dans le granit, tandis que les hommes du Poitou et de Saintonge traitent avec une libre fantaisie le calcaire de leurs régions. Aussi distingue-t-on des styles provinciaux dans cet art aux formes empruntées ; sans doute en distinguerait-on aussi dans la peinture si les monuments s'en étaient conservés plus nombreux. De plus, s'ils inventent peu, chaque monastère, chaque église sait choisir, dans le répertoire commun, les thèmes qui intéressent le culte local. D'innombrables pèlerins accouraient en Provence pour vénérer les reliques des trois Saintes Marie débarquées avec Lazare, à l'embouchure du Rhône. Les grands sanctuaires de Provence offraient

Fig. 50. — Bas-relief de la Cathédrale de Bayeux.

partout leurs images ; on les voit sur le portail de Saint-Gilles, à Saint-Trophime d'Arles, allant au Tombeau que Jésus vient de quitter, toutes droites, enveloppées de longues robes syriennes et tenant des deux mains, avec des gestes semblables, leur vase de parfum. Au XVe siècle encore, la peinture d'Aix et d'Avignon a bien souvent ressuscité Lazare.

Fig. 51. — Chapiteau provenant de l'église de Saint-Sernin de Toulouse et conservé au musée des Augustins. (Cliché Hachette.)

Fig. 52. — Le signe du Lion et du Bélier provenant de Saint-Sernin de Toulouse et conservé au musée des Augustins.

Dans les régions de l'Ouest, sur la grande route qui conduit vers Saint-Jacques-de-Compostelle, à travers le Poitou, la Saintonge, par Blaye, Bordeaux et Roncevaux, les églises portent aussi une décoration fort caractéristique : un cavalier qui écrase un vaincu. Les "gestes" de Roland et de Turpin montrent cette région conquise pied à pied sur les Sarrasins par Charlemagne et ses compagnons ; chaque église ou monastère prétendait arrêter le pèlerin devant quelque relique de guerriers morts en combattant l'Infidèle ; les archéologues y voient aujourd'hui un Constantin byzantin ; les hommes d'autrefois y reconnaissaient sans doute l'empereur "tueur de Maures", dont les chansons racontaient les exploits et signalaient le passage. La tradition s'est maintenue ; un Charlemagne incontestable a été sculpté à Saintes, au XVe siècle,

Fig. 53. — Chapiteau du cloître de Moissac. (Cliché Hachette.)

FIG. 54. — PROPHÈTE. ÉGLISE DE SOUILLAC.

sur le portail de la cathédrale. Les vénérables reliques de Saint Martin à Tours firent voyager bien des pèlerins. Les églises qui lui sont dédiées sont innombrables dans l'Ouest ; aux sanctuaires qui jalonnent la route, sur un vitrail ou sur un chapiteau, on voit encore souvent l'image du cavalier partageant son manteau.

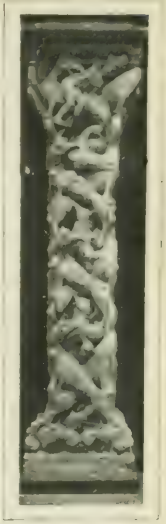


FIG. 55. — PILIER A CHIMÈRES DE L'ÉGLISE DE SOUILLAC.

Mais ces exemples, malgré tous ceux qu'on pourrait ajouter, restent des exceptions ; dans son ensemble, l'iconographie religieuse se répand uniforme avec le dogme qu'elle accompagne. Malgré son origine orientale, elle s'acclimate fort bien chez nous ; elle ne prend point la place d'un art antérieur ; elle répond au besoin de la sensibilité religieuse ; elle apporte aux chrétiens l'image concrète qui leur permet de se représenter Jésus, la Vierge, les Apôtres, les histoires merveilleuses ou naïves de l'Évangile et les visions fantastiques de l'Apocalypse ; ils voient de plus près ce foyer de lumière dont le rayonnement enveloppe leur existence entière. Pour le moment, les chrétiens de l'âge roman se contentent de reproduire les images byzantines, comme ils répètent les récits sacrés, sans rien y changer ; mais, dans ces formes engourdies, il y a des forces latentes qui vont se réveiller ; les sculpteurs romans vont animer ces figures, et cette iconographie hiératique finira un jour par être de la vie.

FIG. 56. — CHAPITEAU DU CLOÎTRE DE MOISSAC. *(Cliché Hachette.)*

C'est sous forme peinte que les motifs figurés sont venus d'Orient, et la peinture fut, à

l'époque romane, un complement naturel de l'architecture ; voûte et murs pleins lui offraient de vastes surfaces. Les moines du XIe et du XIIe siècle ont enluminé leurs églises comme leurs manuscrits ; la rude maçonnerie disparut sous des miniatures agrandies qui rendaient présentes les histoires lointaines du christianisme naissant et les terreurs attendues de la fin du monde. La plupart ont aujourd'hui disparu, mais, à force d'attention, l'œil parfois retrouve sur la voûte de quelque crypte obscure des lignes en bistre esquissant de longues silhouettes d'allure byzantine et les attitudes familières de l'Annonciation ou de la Fuite en Egypte. Les pèlerins qui sont venus autrefois vénérer les reliques du Saint ont admiré, à la lumière des cierges, des formes nettes et des couleurs éclatantes.

Fig. 57. — Le Jugement dernier. Porche de l'église de Beaulieu.

Les fresques à demi effacées qui se laissent voir dans quelques églises, surtout dans la région poitevine, permettent d'imaginer ce que fut la peinture romane. Les décorateurs usaient de la fresque telle que l'avaient pratiquée les anciens, telle que la pratiquaient encore les Byzantins. Un moine, Théophile, en a décrit les procédés dans un traité : *Diversarum artium schedula*, qui est un manuel des arts à cette époque. Les couleurs sont étendues à plat et cernées de contours durs ; le modelé se réduit à quelques hachures blanches dans les clairs et quelques salissures terreuses dans les ombres. Ce dessin appauvri, étriqué pendant des siècles par les moines, les peintres romans le reprennent et le manient d'une main parfois brutale. Si les

Fig. 58. — Porche de l'église de Moissac. *(Cliché Hachette.)*

Fig. 59. — Le festin d'Hérode. Chapiteau de Saint-Étienne, au musée de Toulouse.

lignes sont tourmentées, les attitudes violentes, les corps entortillés, c'est qu'une énergie violente secoue ces mannequins somnolents et brise leurs membres engourdis. Le monument le plus important de la peinture romane est à Saint-Savin, près de Poitiers. Sur une voûte en plein cintre se développent des épisodes de la Genèse, vastes compositions aux couleurs pâles où dominent le vert, l'ocre jaune et l'ocre rouge. L'œuvre montre trop de vivacité d'exécution pour être un simple décalque. Auprès de Saint-Savin, à Montmorillon, à Poitiers, à Montoire (Loir-et-Cher), au Liget (Indre-et-Loire), des débris de fresques semblent prouver que cette région aux églises si fleuries de sculpture fut aussi la plus féconde en œuvres peintes. Mais cette décoration murale va se transposer en vitrail ; les verrières reprendront toutes ces compositions pittoresques que les murailles romanes n'ont pas pu conserver. Quelques-unes n'appartiennent pas au cycle ordinaire de la peinture chrétienne. A Saint-Julien de Brioude, un Enfer achève de s'effacer, imaginé et peint par des hommes qui ne copiaient pas les compositions byzantines ; un Diable monstrueux se débat dans les flammes au milieu de petites formes apeurées : vision barbare et désordonnée qui n'a rien des compositions hiératiques et théâtrales de l'art d'Orient ; elle fut sans doute familière à l'imagination romane et rappelle le cauchemar de ces moines qui se sentaient sous la griffe de Satan (fig. 42, 43, 47, 48).

Fig. 60. — Jésus donnant leur mission aux Apôtres. Tympan de l'église de Vézelay.

La sculpture du XIIe siècle, comme l'architecture du même temps, pré-

Fig. 61. — Dieu apparaissant a la fin du monde. Tympan du portail de Saint-Pierre de Moissac. *(Cliché Hachette.)*

sente cette originalité d'être à la fois un art très vieux et très jeune, un art de primitifs qui luttent contre une matière encore rebelle, un art de décadence où survivent des formes vieillies et des habitudes surannées. Elle combine une rudesse étrange avec des subtilités précieuses. Elle est gauche et contournée parce que les sculpteurs du XIIe siècle n'ont fait, le plus souvent, que transposer en relief ce que les artistes byzantins avaient imaginé en peintres.

La statuaire antique, art païen, avait complètement disparu avec le culte, dont elle était un accessoire. La statuaire met sur pied des êtres concrets ; elle est l'art de l'idolatrie ; la peinture n'est qu'une illusion et se prête moins à la confusion entre la divinité et et son image. Pourtant, dans quelques pays, les plus pénétrés par la civilisation antique, la statuaire n'avait pas disparu tout à fait. Au commencement du XIe siècle, Bernard, écolâtre de Chartres, faisant pour la troisième fois le pèlerinage de Conques, avait rencontré en Auvergne quelques statues reliquaires que l'on y vénérait. Une telle survivance des habitudes païennes le scandalise ; il rit de ces hommes qui supplient une chose muette et dénuée de sentiment : " *rem mutam insensatamque* ". Pour le faire revenir de son impression première et rassurer ses scrupules, il faut les miracles de la petite statue de Sainte-Foy ; avec les hommes de sa religion et de son temps, il estime sacrilèges et absurdes les

Fig. 62. — Le Jugement dernier. Tympan du portail de l'église de Conques. *(Cliché Hachette.)*

Fig. 63. — Le jugement dernier. Tympan du portail de la cathédrale d'Autun. (Cliché Neurdein.)

statues en gypse, en bois ou en airain, sauf pour l'image du Crucifix. Mais, si le culte des reliques a quelquefois ranimé cette statuaire que la haine des idoles avait anéantie, ce ne fut sans doute que pour donner une forme vivante à quelques précieux reliquaires, en argent ou en or. Cette orfèvrerie n'était qu'un luxe de riche monastère, et un art a besoin, pour vivre, de racines plus profondes et d'un épanouissement plus étendu (fig. 45, 75).

Les débuts de la sculpture au commencement du XII siècle la montrent incertaine et tourmentée dans un milieu peu favorable. Elle ne s'est pas créée normalement, comme la sculpture grecque, qui d'un tronc d'arbre, d'un bloc de pierre, a dégagé un corps humain pour y attacher ensuite les membres et donner peu à peu à cet ensemble la souplesse de la vie. Les motifs de l'art roman étaient, depuis longtemps, fixés par les peintres lorsque les sculpteurs commencèrent à les traiter ; les premières sculptures romanes ne sont que des transpositions, en relief atténué, des images de la miniature byzantine ; et les couleurs vives qui recouvraient autrefois les tympans de Vézelay ou de Moissac devaient manifester mieux encore la fidélité de ces transpositions. Aussi ces débutants ont-ils des hardiesses étranges ; avec des moyens rudimentaires, ils se sont essayés aux compositions les plus complexes de la peinture byzantine ; et leur gaucherie enfantine

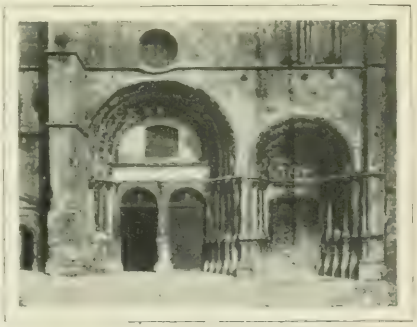


Fig. 64. — Les deux portails de l'église Saint-Lazare, à Avallon. (Cliché Neurdein.)

Fig. 65. — La Vierge et l'Enfant. Façade de l'église Sainte-Croix, à La Charité. *(Cliché Micusement.)*

donne une sorte de jeunesse aux figures d'un art sénile.

Les architectes de Gaule ne disposent pas de materiaux aussi riches que ceux d'Orient ou d'Italie ; ils ne plaqueront jamais sur leurs édifices des revetements de marbre ; la decoration n'est pas rapportée, mais prise dans la masse, taillée dans la maçonnerie. Ce sont les sculpteurs qui parachevaient le robuste édifice, il offre à leur ciseau de vastes surfaces. Ils ciselerent les voussures et les tympans des portails et les chapiteaux des piliers. Ils allaient transcrire en bas-reliefs les quelques formes qui surnageaient du naufrage antique, peut-être quelques animaux heraldiques de la bijouterie barbare, mais surtout les images du christianisme byzantin qui, sous mille formes, penetraient alors le monde occidental. Dans les provinces plus riches en debris gallo-romains, on ne manque pas de les adapter a la decoration nouvelle ; les eglises de Provence, Saint-Gilles, Saint-Trophime d'Arles, sont chargees de depouilles antiques : l'architecture s'alourdit même d'accessoires superflus pour utiliser le plus possible de ces richesses ; ici la parenté romaine est si étroite que l'art roman ne veut rien perdre de l'héritage ; Augustodunum avait aussi laissé bien des monuments antiques ; dans toute cette region, des rosaces, des rinceaux apportent aux portails d'église l'opulence de certains arcs de triomphe ; un vieux portail roman montre que Bourges reprend les oripeaux d'Avaricum. A Moissac, a Chartres, ailleurs, un linteau sur une porte copie

Fig. 66. — Portail de l'église Saint-Trophime d'Arles. *(Cliché Neurdein.)*

Fig. 67. — Motifs décoratifs, a Saint-Gilles.

quelque frise antique ou un flanc de sarcophage. L'art roman, devant une forme antique, la reconnaît et l'adopte. La corbeille des chapiteaux, presque toujours quadrangulaire, porte à ses angles de gros boudins enroulés qui sont des volutes ioniques dégénérées ; l'acanthe classique s'est conservée, desséchée, gauchie, aplatie ; à Saint-Remi de Reims, on reconnaît des chapiteaux composites. Dans les plus pauvres essais de cette sculpture (à Oulchy, à Morienval, à Fouesnant), le ciseau faible, hésitant, qui a gratté péniblement le dur granit s'est efforcé de dessiner une volute ; cette sculpture paysanne est, comme le patois le plus informe, une dérivation du latin.

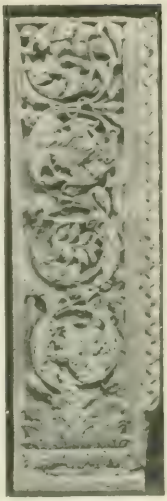


Fig. 68. — Motifs décoratifs, a Saint-Gilles.

Les hommes du XII siecle recherchent la richesse décorative par l'accumulation des details, en ouvriers qui ne plaignent pas leur peine. Leur bas-relief ressemble à une grosse broderie un peu compacte qui remplit la forme à décorer, tympan, voussure ou chapiteau. Même dans les compositions dramatiques, aux figures violemment agitées, les formes s'emmêlent et se contournent de manière à ne pas laisser de vide. Aux portails et façades des églises

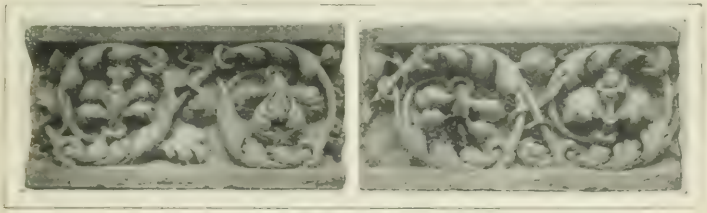


Fig. 69. — Frises de Saint-Gilles.

de Saintonge et de Poitou, le souci decoratif l'emportait souvent sur les scrupules iconographiques. Dans ce pays du calcaire fin, les façades sont précieusement ciselées et le temps, ajoutant au travail du sculpteur, continue à fouiller la pierre tendre. Les motifs les plus dramatiques sont traités parfois comme de simples arabesques. Aussi choisit-on ceux qui se peuvent répéter indéfiniment, les Vertus et les Vices, les Vierges folles et les Vierges sages, les signes du zodiaque, les travaux des mois ; au portail sud d'Aulnay en Saintonge, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse se multiplient à volonté, suivant le nombre des claveaux ; à Sainte-Marie-des-Dames, de Saintes, le motif de la décollation de Saint Jean-Baptiste, le martyr entre le bourreau et Salome, se répète autant de fois qu'il est nécessaire pour garnir entièrement la voussure ; partout se juxtaposent les monstres les plus bizarres, sans autre souci que d'atteindre les deux extrémités de l'arc (fig. 70 à 73).

Fig. 70. — Portail sud de l'église d'Aulnay de Saintonge.

La mauvaise humeur de Saint Bernard s'éleva contre " ces singes, ces lions, ces centaures monstrueux, ces sagittaires, ces chasseurs sonnant du cor..., ces quadrupèdes à queue de serpent, ces animaux cornus terminés en cheval ". L'art roman se dissipait hors de la règle des bénédictins qui l'avaient crée. Cette faune baroque, pourtant, n'est pas près de disparaître ; elle a son origine dans la plus haute antiquité et, jusqu'en pleine Renaissance, elle laissera des descendants. Mais, au XIIe siècle, ne fut-elle pas mieux qu'un simple jeu d'imagination ? On serait tenté d'y reconnaître parfois l'expression pathétique d'âmes

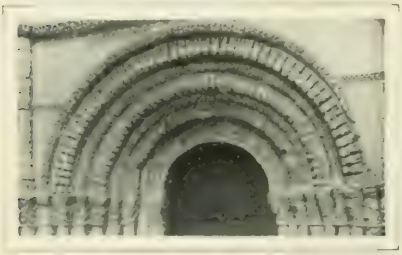


Fig. 71. — Archivoltes du portail de Sainte-Marie-des-Dames, à Saintes.

Fig. 72. — Église de Chadenac (Charente-Inférieure).

tourmentées par la terreur. Lorsqu'ils emmêlent d'horribles bêtes à pattes griffues, à gueules tordues et qui s'entre-mordent, les sculpteurs de Souillac et de Moissac ne fixent-ils pas dans la pierre la vision qui, si souvent, effraya le moine roman dans sa cellule ? Dans ces fantaisies décoratives, il faut peut-être reconnaître des cauchemars pétrifiés.

Quand la sculpture sortit du néant pour collaborer à l'iconographie chrétienne, les motifs étaient depuis longtemps fixés par la peinture ; sans doute, les miniatures ne sont pas seules à guider les sculpteurs romans ; ils voient et copient les objets d'ivoire et les orfèvreries que les pèlerins et les moines rapportaient d'Orient. Mais ces menues sculptures se ramènent aussi à l'art du peintre : reliefs plats, arêtes nettes ; le roman corrige le style rond et mou de l'antique, en imitant l'élégance sèche de la forme byzantine.

Mais cet art jeune secoue rudement les figures ankylosées de Byzance. Il faut voir comment les grandes figures se trémoussent, se tordent, gesticulent, pour briser leur raideur de somnambules. De là ces gestes furieux et inexplicables, ces croisements de jambes, ces mains agitées, ces remous de plis, robes tournoyantes aux rebords retroussés et claquants. Même les figures grossières des chapiteaux d'Auvergne, péniblement gravées dans le granit, sont des êtres vigoureux et remuants ; à force d'application, l'artiste parvient à montrer une action nette, à dessiner des gestes intelligibles avec des membres enchevêtrés.

Fig. 73. — Portail de l'église de Cognac.

Cette violence pathétique éclate

Fig. 74. — Portail roman d'église abandonnée, près Matha (Charente-Inférieure).

sur un tympan de Vézelay ; de sa main largement étalée, le Christ lance des rayons de pierre sur la tête des apôtres secoués d'une danse frénétique, interminables mannequins qui s'allongent ou se replient selon le champ à remplir et qui ont bien du mal à niveler sur la surface du tympan leurs gestes anguleux et leurs robes entortillées. A Autun, un Christ de même nature préside à un jugement dernier, et les formes barbares donnent à la scène un fantastique effrayant, formes aplaties à tout jamais pour avoir été trop longtemps pressées entre les feuillets de manuscrit. A Conques, les pèlerins de Sainte-Foy voyaient aussi un jugement dernier où des figures grouillent, emmêlées dans l'enfer avec des diables acrobates, ou enserrées entre les arcatures de la Jérusalem céleste. A Moissac, le Christ, le plus beau Christ roman avant celui de Chartres, fait une grandiose apparition au milieu des vingt-quatre vieillards qui se renversent, se brisent le cou pour voir ; à Beaulieu, même scène, mêmes figures hardiment taillées, avec des reliefs pleins, des arêtes carrées, une robustesse qui manquait aux larves filamenteuses de Vézelay et d'Autun (fig. 60 à 63).

Ces œuvres complexes et grandioses ont un charme étrange ; elles expriment cette époque où une demi-barbarie ranimait de vitalité fougueuse les débris d'une civilisation fatiguée. Déjà pourtant, en plein XIIe siècle, parmi ces combinaisons, où les gaucheries d'une sculpture en enfance se mêlent aux habitudes d'une peinture sénile, une statuaire absolument neuve

Fig. 75. — Statue de Sainte Foy, à Conques.

commençait à se former : celle qui se dégage complètement de la peinture, pour mettre dans l'espace des volumes pleins, des corps bien vivants. Après la sculpture monastique de l'art roman, voici donc un art qui n'est plus seulement une copie des motifs religieux, mais une imitation des formes de la vie. Il n'y a guère de rapport entre les fraîches plantes, nées dans la région de Chartres, qui poussent hardiment leur tige jeune et les fleurs d'herbier que les romans allaient chercher en de vieux livres où elles s'étaient desséchées.

Fig. 76. — Fragment de la façade de l'église d'Echebrune (Charente-Inférieure).

Parmi les plus illustres sanctuaires, la plupart ont perdu leurs trésors et les collectionneurs s'en disputent les débris ; de plus modestes églises de campagne ont conservé des reliquaires, des châsses, des vases..., quelques-unes de ces œuvres précieuses, de matière rare et de travail difficile, auxquelles s'appliqua l'industrie romane. Elles rappellent qu'au XI siècle les arts figurés ont reçu plus qu'ils n'ont créé ; des éléments bien divers viennent s'y combiner ; l'orient et l'occident, le barbare et le latin, le païen et le chrétien et même l'arabe. Le trésor de Saint-Denis possédait des vases antiques sur lesquels les orfèvres romans appliquèrent des montures en vermeil. Ils paraient à leur mode ces restes pieusement recueillis de l'antiquité. Il y a des camées romains au milieu des pierres précieuses qui enrichissent la robe de Sainte Foy de Conques, étrange et barbare petite figure, aux gros yeux d'émail, que conserve encore le pays sauvage où elle attira tant de pèlerins et accomplit tant de miracles (fig. 75).

Fig. 77. — La Vierge et l'enfant. Bois. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Au XIIe siècle, les émaux de Limoges commencèrent à pénétrer dans les trésors

Fig. 78. — Châsse de Saint-Yved, Ivoire.
(Musée de Cluny, Paris). (Cliché Hachette.)

simple du *champlevé*. Même quand elles représentent des Saints de chez nous, ces figures sont de dessin oriental. Comme le réseau de plomb du vitrail, le cloisonnement de l'émail a contribué à fixer et à raidir les lignes du dessin roman. La souplesse et la vérité du dessin importent d'ailleurs ici beaucoup moins que la perfection de la technique, le précieux de la matière et sa solidité. Les orfèvres ni les verriers ne furent des inventeurs de formes vivantes, et même lorsque les statuaires eurent retrouvé l'art de tailler des corps viables, l'émail et le vitrail restèrent encore longtemps fidèles au style romano-byzantin. C'est ce qui donne tant de prix à l'orfèvrerie romane ; elle était alors le plus précieux de tous les arts et n'était plastiquement inférieure à aucun autre.

Fig. 80. — Boîte d'évangéliaire, provenant du Trésor de Saint-Denis.
(Musée du Louvre.)

Le style roman, avec sa solidité d'églises du Limousin et de l'Auvergne avant de faire le tour de la chrétienté. Les émailleurs continuent une industrie byzantine, remplaçant la technique du *cloisonné* par celle plus

Fig. 79. — Le Christ dans sa gloire.
Émail limousin du XIIe siècle.
(Musée de Cluny.)

honnête, sa décoration appliquée, est la première forme définie de l'art français. Des temps antérieurs, il n'est resté que des débris, et d'ailleurs les ruines romaines de notre sol sont les monuments d'une civilisation qui n'est pas née chez nous. De nos basiliques latines, seul le souvenir a survécu. Les églises romanes ont duré ; elles ne sont pas encore hors d'usage et continuent de tenir l'emploi pour lequel on les a construites. C'est surtout dans les provinces méridionales qu'elles se sont multipliées. Le Nord de la France en a conservé beaucoup moins, soit que ce style ait dû faire place à son successeur, le gothique, soit plutôt parce qu'il a poussé plus dru dans les régions remuées profondément par la culture antique.

Fig. 81. — Pied du grand candélabre de Saint-Rémi, à Reims. *(Cliché Rothier, à Reims.)*

Fig. 82. — Vase antique avec orfèvrerie romane provenant du trésor de Saint-Denis. *(Musée du Louvre.)*

Dans cette architecture de langue d'oc, comme dans la littérature méridionale, respire une âme très vieille et d'un charme rustique. Les monuments romans ont participé étroitement à l'existence provinciale et rurale ; beaucoup d'entre eux sont loin des artères constantes de la vie générale. Jamais l'art ne sera plus autant qu'au XII siècle épars sur la surface du sol. Presque toutes les provinces ont montré alors leur manière propre de bâtir et de sculpter ; plus d'une l'a depuis pour toujours perdue. Que de régions, de villages n'ont pas connu d'autre œuvre belle qu'un gracieux portail roman ! Désormais l'art sera moins rural et va se concentrer dans les villes. De grands sanctuaires, édifiés pour une affluence d'innombrables pèlerins, dressent maintenant

leur façade de fête sur une place solitaire, et les pas des fidèles ne sont plus assez nombreux pour tracer dans l'herbe un chemin. Mais, comme l'âge a rendu vénérables ces églises de campagne ! Les pavés se sont usés, les angles se sont arrondis, la voûte s'est affaissée, cabossée par endroits. Sur la façade, la maçonnerie se délite et, dans ce calcaire rongé par l'âge, il faut parfois insérer de la pierre neuve, comme un carré de grosse toile dans une guipure qui s'effiloche.

BIBLIOGRAPHIE. — *Archives de la Commission des monuments historiques*, publiées par A. de Baudot et A. Perrault-Dabot, Paris (en cours de publication). — Pr. Mérimée, *Notes d'un Voyage dans le Midi de la France*, Paris, 1835 ; *dans l'Ouest*, 1836 ; *en Auvergne*, 1838. — A. de Caumont, *Abécédaire d'Archéologie*, Caen, 1874. — Anthyme Saint Paul, *Les Écoles romanes* (*Annuaire de l'Archéologie française*, 1878) ; Viollet-le-Duc et son système archéologique, 1881 ; *Histoire monumentale de la France*, 1883. — J. Quicherat, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, Paris, 1886. — E. Corroyer, *L'Architecture romane*, Paris, 1888. — Chanoine Reusens, *Éléments d'Archéologie chrétienne*, Paris, 1890, 2 vol. — Aug. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. II, Paris, 1899. — J. Bautais, *L'Archéologie du Moyen Âge et ses méthodes*, Paris, 1901. — C. Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, 2 vol., Paris, 1902-1906. — J. Bruttel, *Précis d'Archéologie du Moyen Âge*, Paris, 1908. — W. Lübke, *Geschichte der Architektur*, 6 édit., t. II, Leipzig, 1885. — G. Dehio et G. von Bezold, *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2 vol., Stuttgart, 1884-1901. — G.-T. Rivoira, *Le Origini della architettura Lombarda*, Rome, 1901. — L. Labande, *Études d'Histoire et d'Archéologie romanes*, Paris, 1902 (Provence et Languedoc). — A. de Rochemonteix, *Les Églises romanes de la Haute Auvergne*, Paris, 1892. — H. Charden du Ranquet, *Cours d'Art roman auvergnat*, Clermont, 1900 ; *Albums de Monuments et de l'Art ancien du Midi de la France*, Toulouse, 1895-1897. — Abbé Pottier, *L'Abbaye de Saint-Pierre à Moissac* (*Album des Monuments du Midi de la France*, Toulouse, 1897, t. I, p. 48). — E. Rupin, *L'Abbaye et les Cloîtres de Moissac*, Paris, 1897. — R. de Lasteyrie, *L'Abbaye de Saint-Martial de Limoges*, Paris, 1901. — Abbé Bouillet, *L'Église et le trésor de Conques*, Mâcon, 1892. — Abbé Bouillet, *Sainte-Foy de Conques*, *Saint-Sernin de Toulouse* et *Saint-Jacques de Compostelle* (*M. S. A. F.*, 1893). — G. Dumay, *L'Église et l'Abbaye de Saint-Benigne de Dijon*, 1891. — Ch. Porée, *L'Abbaye de Lezoulay*, Paris, 1902. — Bernard, *La Basilique primatiale de Saint-Trophime d'Arles*, Aix, 1893. — R. de Lasteyrie, *Cloître et façade de Saint-Trophime d'Arles* (*C. Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, 1901). — F. de Verneilh, *L'Architecture byzantine en France*, Paris, 1851. — J. Berthelé, *La Question de la date de Saint-Front de Périgueux* (*R. A. C.*, 1895). — J.-A. Brutails, *La Question de Saint-Front* (*B. M.*, 1895). — R. Phene Spiers, *Saint-Front de Périgueux* (*B. M.*, 1897). — L. Mommeja, *Monographie de la Cathédrale de Cahors*, 1881. — A. de Caumont, *Statistique monumentale du Calvados*, Caen, 1847-1862, 5 vol. — V. Ruprich-Robert, *L'Architecture normande aux XIe et XIIe siècles*, Paris, 1884-1889. — E. Lefèvre-Pontalis, *L'Architecture religieuse des XIe et XIIe siècles dans l'ancien diocèse de Soissons*, Paris, 1894-1898 ; *Manuel d'Iconographie chrétienne, grecque et latine* (*Guide de la peinture du maître Denys*), traduit par Didron, Paris, 1845. — Moine Théophile, *Diversarum artium Schedula*, publiée par le comte Lasteyrie, Paris, 1843. — J. Comte, *La Tapisserie de Bayeux*, Paris, 1878. — P. Gélis-Didot et H. Lafillée, *La Peinture décorative en France du XVe au XVIe siècle*, 2 vol., Paris, 1891. — H. Lafillée, *La Peinture murale en France avant la Renaissance*, Paris, 1904. — Mérimée, *Les Peintures de Saint-Savin*, Paris, 1845. — L. Giton, *Mémoire sur les Peintures murales du département de la Haute-Loire*, Le Puy, 1884 (et dans *R. S. B. A. D.* jusqu'en 1901). — W. Lübke, *Geschichte der Plastik*, t. I et II, 3 édit., Leipzig, 1884. — L. Courajod et F. Marcou, *La Marche de la Sculpture comparée du Trocadéro*, Paris, 1892. — M. Voegg, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strasbourg, 1894. — R. de Lasteyrie, *Études sur la Sculpture française au Moyen Âge* (*Mon. Piot*, t. VIII, 1902). — A. Marignan, *Histoire de la Sculpture en France au XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 1902. — G. Fleury, *Portails imagés du XIIe siècle*, Mamers, 1904. — R. Allen, *Celtic Art*, Londres, 1904.

FIG. 83. — PORCHES DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.
(Cliché Hachette.)

CHAPITRE III

L'ART COMMUNAL OU GOTHIQUE

LA CIVILISATION D'ILE-DE-FRANCE. — LES COMMUNES ET LEURS CATHÉDRALES AU TEMPS DE PHILIPPE AUGUSTE ET DE SAINT LOUIS. — L'EDIFICE GOTHIQUE. — SAINT-DENIS, PARIS, LAON, CHARTRES, BOURGES, LE MANS, REIMS, AMIENS, BEAUVAIS. — LES CATHÉDRALES DE NORMANDIE. — LE STYLE GOTHIQUE DANS L'OUEST, DANS LE MIDI. — LES VITRAUX. — LA RENAISSANCE DE LA STATUAIRE. LES FIGURES DE CHARTRES. — LA TRANSFORMATION DE L'ICONOGRAPHIE PAR CETTE STATUAIRE : LES PROPHÈTES, LE CHRIST, LA VIE ET LA MORT DE LA VIERGE, LES APÔTRES, LES SAINTS LOCAUX. — LE JUGEMENT DERNIER. — LA STATUAIRE IDÉALISTE. — LE STYLE D'AMIENS, DE REIMS. — LA SCULPTURE ORNEMENTALE.

VERS le milieu du XIIe siècle, au plus beau temps de la manière romane, se préparait dans le domaine du Roi un style nouveau, destiné à rayonner un jour sur la Chrétienté entière. L'époque romane fut une période d'art dispersé ; chaque province avait son architecture propre et sa décoration originale ; aucune ne dominait les autres. Dans ces vastes régions de langue d'oc, au Sud de la Loire, d'Arles à Poitiers, d'Anjou à la Bourgogne, les grands fiefs encadraient des existences particulières, unies surtout par la diffusion d'une religion commune. La culture antique venue par la grande voie romaine qui va de Fréjus à Bordeaux s'était propagée vers le Nord, à travers la Bourgogne, l'Auvergne, le Poitou. Les grandes voies de communication entre la langue d'oc et la langue d'oïl venaient se réunir dans le bassin de la

FIG. 84. — CRYPTE DE L'ÉGLISE DE SAINT-DENIS.
(Cliché Hachette.)

Seine. L'unité, impossible dans le Midi, s'imposa dans le Nord ; la vie se faisait, là, plus dense, et ces vastes plaines n'offraient pas de frontières géographiques où aurait pu s'enfermer l'esprit particulariste. Une personnalité se forma au-dessus de la fédération féodale ; une France s'organisa à laquelle les autres provinces viendront se rattacher ; l'art gothique, né de cette société, en suivra naturellement la destinée.

Depuis le siècle qui vit les Grecs inventer le temple dorique et ionique, jamais une société n'avait trouvé un style d'architecture qui l'exprimât plus fortement ; les immenses cathédrales d'Ile-de-France et des provinces voisines s'élevèrent presque en même temps ; ce que l'on vit alors tient du prodige ; à un élan aussi général, aussi soudain, il faut trouver une même cause. A côté du monde féodal et de la société ecclésiastique, la population des communes venait de conquérir sa place au soleil. L'art roman avait été surtout l'œuvre de moines ; le monde féodal donnera naissance à l'architecture des châteaux ; ce sont les populations des communes qui ont élevé les cathédrales gothiques. Des villes nombreuses, amies du roi, administrées par l'évêque, s'étaient constituées, populeuses et vivaces. Une civilisation urbaine de bourgeois et d'ouvriers commence à fleurir à l'abri de leurs remparts ; les corporations se groupent, des ateliers s'ouvrent. les maîtres forment des apprentis aux industries difficiles ; l'activité artistique s'organise et conservera son organisation jusqu'à la fin du Moyen Age.

FIG. 85. — CRYPTE DE SAINT-GILLES.
(Cliché Hachette.)

Ce sont des ouvriers laïques qui travaillent,

mais c'est encore la foi qui les dirige. Au XII et au XIII siècle, les cités emploient leurs ressources et leurs bras à élever la maison de Dieu ; la ville entière se voue à l'œuvre commune ; la cathédrale, il la faut vaste, immense, parce qu'un peuple entier doit pouvoir circuler sous ses voûtes ; il la faut élevée, vertigineuse, parce que cet hommage de pierre semble ainsi plus fervent et bientôt parce qu'une sorte d'émulation de ville à ville emporte toujours plus haut les voûtes et les flèches. Chacune des cathédrales est née d'un large mouvement de charité ; l'évêque dirige, organise le travail, promène les reliques, ramasse les offrandes ; le roi encourage les quêteurs, contribue de sa bourse ; les fidèles en masse s'astreignent à des corvées volontaires. " Toutes les fois qu'on tirait du fond de la carrière de grands blocs de pierre attachés à des câbles, les gens du pays et ceux mêmes des contrées voisines, nobles ou roturiers, se faisaient attacher aux cordes par le bras, par la poitrine et les épaules, et conduisaient les fardeaux à la manière des bêtes de somme " (Suger). C'est comme une croisade où tous prennent part, avec leurs bourses ou avec leurs bras ; les fidèles accourent des environs, traînant les chariots chargés de pierres et de poutres ; on campait au pied de la cathédrale à construire ; le travail se mêlait aux cérémonies religieuses ; le monument s'élevait très vite, car l'enthousiasme donne sans compter ; après la sublime cérémonie, quand ces

FIG. 86. — NEF DE NOTRE-DAME DE PARIS.
(Cliché Hachette.)

FIG. 87. — CHŒUR DE L'ÉGLISE DE SAINT-DENIS.
(Cliché Hachette.)

croisés se dispersaient, un édifice prodigieux se dressait sur la plaine.

Il fallut bien cet élan universel pour expliquer cette miraculeuse éclosion. Ce fut un moment assez bref, un peu plus d'un demi-siècle ; les cathédrales qui ne furent pas commencées sous Philippe Auguste ou qui ne furent pas terminées sous Saint Louis eurent leur croissance interrompue. Dès la fin du XIIIe siècle, la société surmenée laissa relâcher son zèle ; les cathédrales se firent alors par corvées ; on en fit moins, bientôt on n'en fit plus. Mais, au XIIIe siècle, les énergies de cette société jeune et de foi ardente soulevaient des montagnes de pierre ; les architectes n'ont pas eu à craindre l'insuffisance des moyens, ils n'ont eu à résoudre que des difficultés techniques.

FIG. 88. — FAÇADE DE NOTRE-DAME DE PARIS.
(Cliché Hachette.)

L'architecture gothique est le résultat des recherches mécaniques poursuivies par les constructeurs depuis qu'ils avaient remplacé par une voûte en pierre la charpente des anciennes basiliques ; afin d'empêcher l'écartement des murs, les romans avaient rétréci les nefs, épaissi les murs. Pour la solidité comme pour la beauté de leur édifice, ils conservaient le style romain, effaçant autant que possible les contreforts et ramassant les membres de cette maçonnerie compacte. L'architecture romane reste fidèle aux formes anciennes, alors qu'un principe nouveau l'a pénétrée. Cependant, durant la seconde moitié du XIIe siècle, dans l'Ile-de-France, au nord de Paris, en Normandie, l'art de bâtir se transforme en quelques années, parce que les constructeurs

FIG. 89. — ÉGLISE SAINT-PIERRE DE CHARTRES.
(Cliché Hachette.)

FIG. 90. — NOTRE-DAME DE PARIS (CÔTÉ SUD).
(Cliché Hachette)

acceptent hardiment toutes les conséquences de l'architecture voûtée ; dans la maçonnerie romane s'établit une sorte de division du travail ; de la masse compacte, des organes se détachent ; un type nouveau d'église se constitue : l'église gothique.

Au point de départ de cette nouvelle architecture se trouve une invention de constructeur : la croisée d'ogives, le perfectionnement suprême, après lequel le progrès s'arrêta. Sous une travée de voûte encadrée par deux doubleaux et deux formerets, deux arcs diagonaux s'entre-croisent (croisée d'arcs ogifs ou d'ogives) et en assument le poids. Les quatre parties de voûte se contre-balancent mutuellement et les pesées se trouvent en partie rassemblées sur la clé centrale, où elles se neutralisent, en partie dirigées par les nervures sur les quatre points d'appui. L'architecte s'est rendu maître de la voûte romane ; il a suspendu la masse inerte à une ossature résistante ; il guide à son gré une force diffuse. Cette croisée d'ogives est un élément d'une extrême souplesse et docile aux exigences du plan. L'architecte peut, à son gré, distendre, resserrer ces deux arcs entre-croisés, les élargir pour les travées de la grande nef, les resserrer pour les collatéraux, les replier d'un côté et les ouvrir de l'autre pour suivre le déambulatoire dans sa conversion autour du chœur ; il impose la forme dont il a besoin et conduit la pesée sur les points qu'il a choisis.

FIG. 91. — FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE LAON.
(Cliché Neurdein)

Fig. 92. — Façade de la cathédrale de Chartres. *(Cliché Hachette)*

Il faut fixer ces points d'appui. Supprimer la masse inutile ; diviser et diriger la pesée ; obtenir l'équilibre en opposant les forces, ces mêmes principes qui ont transformé la voûte vont être appliqués au mur qui la soutient. Ce mur ne porte que les arcs de la croisée d'ogives ; dans l'intervalle, il devient inutile ; de larges évidements peuvent être pratiqués et du mur il ne reste bientôt que l'encadrement des fenêtres. Voilà pour la pesée verticale ; reste la pesée latérale. Pour y résister, l'architecte roman n'avait que l'épaisseur de sa construction et ses contreforts empâtés dans la maçonnerie. L'architecte, maintenant plus logique et plus hardi, applique des contreforts franchement saillants ; puis il les détache de la muraille, et ce contrefort, de son sommet, lance un arc qui contre-bute la croisée d'ogives à son appui ; cet " arc-boutant " passe au-dessus des bas-côtés. Ici encore le constructeur, pour avoir mieux compris que le roman, ou plus franchement accepté les conséquences de l'architecture voûtée, obtient un effet bien supérieur avec un effort beaucoup moindre. La poussée latérale à laquelle un mur, si épais qu'il soit, résiste difficilement, un mince étai oblique la neutralise aisément. L'arc-boutant est un organe aussi souple que la croisée d'ogives ; sa puissance se multiplie sans peine ; c'est l'arc-boutant qui a seul permis d'élever les voûtes à de grandes hauteurs ; le mur, à mesure qu'il monte, a les reins moins solides, mais il suffit que l'arc-boutant prenne son point d'appui sur un contrefort plus écarté. L'organisme gothique main-

Fig. 93. — Porche nord de la cathédrale de Chartres. *(Cliché Neurdein)*

tenant est achevé ; ici encore l'architecte a dégagé du mur, solide par sa masse seulement, des membres élastiques et vigoureux ; il a libéré les forces utiles de tout le poids mort qui alourdit la construction romane.

FIG. 94. — LA SAINTE-CHAPELLE.
(Cliché Hachette.)

Cette évolution logique aboutit à tout un ensemble de formes décoratives, le style gothique. Ces formes, à l'origine, dessinaient les forces dont l'équilibre fait la stabilité de l'édifice ; à l'intérieur, l'ascension vertigineuse des piliers qui montent à 30, 40 et 50 mètres, pour couvrir la nef de leurs nervures épanouies ; à l'extérieur, la chute oblique des arcs-boutants sur les contreforts, cascades de pierre qui transmettent au sol la poussée de la voûte. Comme le temple grec, ce style résulte d'une ingénieuse adaptation de la pierre aux exigences de la mécanique. Mais, tandis que les anciens avaient établi une relation constante entre la hauteur et la largeur de leurs édifices, l'architecture gothique était trop complexe pour se fixer en des " ordres ". Les dimensions ne sont pas solidaires. Dans le temple grec, la base d'une colonne permet de déduire les dimensions de tout l'édifice ; le pilier gothique s'élance à des hauteurs que l'on ne peut prévoir ; tant d'autres éléments contribuent à la stabilité de l'édifice ! La largeur de la nef, l'écartement des contreforts, leur épaisseur, l'inclinaison des arcs-boutants, la hauteur des bas-côtés, leur largeur. Tout en suivant les mêmes principes, les architectes gothiques ont donné à chaque cathédrale une physionomie individuelle.

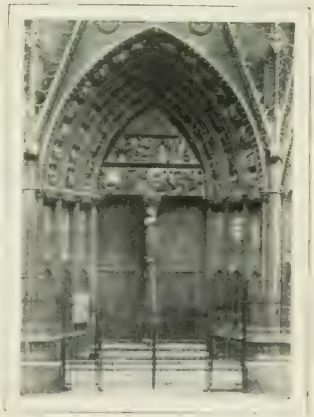


FIG. 95. — PORTAIL NORD DE NOTRE-DAME DE PARIS PAR JEAN DE CHELLES.
(Cliché Hachette.)

C'est, semble-t-il, en Ile-de-France, au nord de Paris, que l'on

Fig. 96. — Façade de la cathédrale de Reims.
(Cliché Trompette.)

construisit les premières voûtes à croisées d'ogives. Dès la première moitié du XIIe siècle, dans la vallée de l'Oise, et peut-être en Normandie, des architectes comprirent les avantages du procédé nouveau ; répandu au loin, il conservera son nom d'origine, le travail à la française : *opus francigenum*. Il le portait encore au moment de disparaître, quand Philibert Delorme travaillait à le remplacer. Les premières tentatives gothiques datent donc du plein épanouissement roman. Tandis que les gens du Midi, pour soutenir les voûtes, construisaient des murs massifs, dans le Nord, il fallut réserver de larges fenêtres pour éclairer la nef ; et, le mur n'étant plus assez résistant, on se contenta d'une couverture en charpentes en attendant l'invention d'un appareil plus ingénieux. Il n'est pas facile de retrouver les essais du style nouveau ; les constructeurs, quand ils furent maîtres de leurs procédés, remplacèrent par des œuvres achevées les œuvres où l'on aurait pu suivre leurs tâtonnements. Mais souvent, une voûte à croisées d'ogives couvre un bâtiment de physionomie romane ; elle se rattache gauchement à la muraille, au lieu de retomber nettement sur un arc formeret. Les fenêtres conservent le plein cintre, et le contrefort ne se sépare pas encore de la muraille pour prendre un point d'appui plus écarté et recevoir la poussée par l'intermédiaire d'un arc-boutant.

Fig. 97. — Nef de la cathédrale de Chartres.
(Cliché Braun.)

La nouvelle voûte était certainement connue depuis des années et les architectes en usaient, au moins timidement, quand une

construction mémorable vint en proclamer les avantages. A Saint-Denis, dans l'illustre abbaye, dormaient les reliques des trois martyrs décapités à Montmartre : Denis, Eleuthère et Rustique ; Dagobert, après y avoir accumulé des richesses, avait voulu y reposer. Sa basilique mérovingienne fut successivement romane, puis gothique, avant que les sépultures royales vinssent y raconter la sculpture française. Au XIIe siècle, l'affluence des pèlerins était telle qu'ils ne pouvaient tous avoir accès auprès des reliques. Suger, étant moine, vit des fidèles écrasés par la foule de ceux qui poussaient pour entrer ; à une population plus dense, à une foi plus fervente, il fallait un sanctuaire plus vaste. Devenu abbé, il agrandit la crypte ; elle est entourée d'un déambulatoire à chapelles rayonnantes et couverte encore par des voûtes d'arêtes qui pèsent sur d'énormes piliers (fig. 84). Au-dessus de cette puissante crypte romane, il éleva un chœur gothique ; des colonnes légères portent les arcs d'une croisée d'ogives. Ici, l'architecte ne tâtonne plus ; il sait qu'il peut oser ; les masses inertes de la maçonnerie se font plus nerveuses et plus fines ; un support plus mince soutient une voûte plus haute et plus large (fig. 87). Ce chœur fut consacré solennellement le 11 juin 1144 en présence du roi, de la reine, de seigneurs, d'ecclésiastiques, d'étrangers et de gens du commun accourus des environs. Sans doute, ce n'est pas à Saint-Denis qu'a été inventé le style nouveau. Mais

FIG. 98. — FAÇADE DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.
(Cliché Hachette.)

FIG. 99. — NEF DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.
(Cliché Hachette.)

Fig. 100. — La maison dite des musiciens, à Reims. (Cliché V. Courteux.)

cette abbaye si fréquentée a certainement accélère la transformation de l'architecture. En quelques années dans la plupart des grandes villes, au nord de la Loire, on se mit avec ardeur au travail ; les maçonneries romanes furent démantelées, et leurs pierres allèrent se perdre dans les piliers et contreforts gothiques ; a peine quelques portails ou quelques tours particulièrement chers aux fidèles furent-ils conservés, incorporés dans la cathédrale nouvelle.

Notre-Dame de Paris, commencée en 1163, achevée presque entièrement pendant le règne de Philippe Auguste, n'a reçu les portails de son transept qu'en 1260, un siècle après avoir été entreprise. Une extrême clarté caractérise cette église dans toutes ses dispositions. Deux collatéraux élargissent l'édifice et entourent le chœur d'un double déambulatoire ; le vaisseau s'est encore amplifié après 1290 de chapelles qui ont exactement la profondeur des contreforts et en occupent les intervalles. Les piliers inférieurs sont robustes comme des tours ; la galerie des tribunes conserve toute son ampleur entre les arcs de support et les fenêtres supérieures ; chaque croisée d'ogives est sexpartite et couvre deux travées ; les arceaux prennent assez bas leur point d'appui. Ce style du gothique primitif garde encore l'aspect robuste de l'architecture romane ; les lignes ascendantes sont coupées d'assises horizontales, où elles s'appuient ; il faut trois étages superposés, trois arrêts, trois départs pour que les piles atteignent le sommet (fig. 86). Il n'est guère de

Fig. 101. — Abside de la cathédrale d'Amiens. (Cliché Hachette.)

FIG. 102. — ABSIDE DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS. *(Cliché Hachette.)*

cathédrale au monde qui soit mieux prise dans ses proportions et qui, sous tous ses aspects, présente de plus belles attitudes. Reposant sur des arcs-boutants très obliques, jetés hardiment sur des points d'appui fort écartés, son abside a souvent été comparée à une nef que poussent de longues rames ; la silhouette latérale développe régulièrement un bel édifice à l'échine étendue, qui redresse d'un geste altier les puissantes tours de sa façade (fig. 90).

Cette façade surtout donne à Notre-Dame sa physionomie caractéristique. Elle reprend et perfectionne la silhouette en H de la romane " Trinité " de Caen ; ses deux larges tours, bien rattachées au corps central, couvrent exactement les collatéraux et les arcs-boutants ; les deux masses s'élevant d'un élan égal s'arrêtent franchement sans faire regretter les flèches qui ne sont pas venues ; la galerie des rois et la galerie à jour s'entre-croisent avec les robustes contreforts, partageant cette façade carrée en quadrilatères réguliers ; ils encadrent les portails, les fenêtres et la rose, profondément taillés dans le mur épais (fig. 88).

Cette façade a été conçue d'ensemble par un constructeur habile à dessiner avec des masses pleines et des arêtes franches, et les fioritures du style postérieur ne sont pas venues enjoliver sa nudité robuste. Auprès de cette architecture aux membres forts et bien proportionnés, les portails nord et sud de Jean-de-Chelles paraissent une décoration charmante,

FIG. 103. — CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS. *(Cliché Hachette.)*

mais plate et un peu grêle. Dans notre art, Notre-Dame a bénéficié du rôle historique de Paris. Elle se présente comme le type achevé du genre gothique dont les espèces furent si variées. En dehors de l'Ile-de-France, d'autres cathédrales peuvent montrer une façade plus riche, une nef plus légère, des tours plus hardies, des sculptures plus abondantes ; il n'en est pas qui soit de constitution plus cohérente. Notre-Dame de Paris est devenue comme une œuvre classique. Dans l'épanouissement de la fantaisie gothique, le modèle sage et, pour ainsi dire, régulateur, est le monument que Maurice de Sully éleva dans la Cité, au cœur de Paris et du royaume de France.

Fig. 104. — Abside de la cathédrale de Bourges.
(Cliché Neurdein.)

La cathédrale de Laon est sœur de Notre-Dame de Paris et presque du même âge. Les deux façades ont un air de famille ; Laon est seulement d'aspect plus grave encore. Ses fenêtres et sa rose, creusées sous des voussures profondes et placées avec une sorte d'irrégularité dans la symétrie, composent une physionomie violente et tourmentée ; au haut des tours, tendus pour le guet, se montrent des mufles de ruminants (fig. 91). Sur le tertre abrupt de Laon, cette église affecte la robustesse orgueilleuse d'un château fort, tandis que la cathédrale parisienne est paisiblement étendue dans son île. Les nefs aussi sont de même style ; mais celle de Laon, au lieu de s'achever par le demi-cercle d'une abside, est limitée maintenant par un mur droit. Ce plan carré,

Fig. 105. — Les cinq porches de la cathédrale de Bourges.
(Cliché Neurdein.)

Fig. 106. — Église Notre-Dame de Dijon.
(Cliché Neurdein.)

remplaçant le chœur arrondi traditionnel depuis les premières basiliques chrétiennes, fait songer à une salle laïque. L'église gothique de Soissons conserve au contraire la forme circulaire au bras nord de son transept comme un héritage de l'âge roman.

Notre-Dame de Chartres, avec ses deux grands porches nord et sud, était terminée en 1260, lorsqu'elle fut consacrée en présence de Saint Louis et de la famille royale. Le corps central de l'édifice est d'un temps où l'architecte reste prudent malgré son audace ; les assises sont puissantes, l'élan est prodigieux, mais l'effort qui le soutient est formidable. La hauteur de la voûte fait paraître courte une nef dont le plan est encore de proportion romane. L'énorme vaisseau reste sombre, malgré l'immensité des fenêtres ; la lumière ne pénètre que filtrée par la joaillerie des verrières (fig. 97). Sur la nef, très large, pèse une voûte très ouverte ; il a fallu, pour la soutenir, épaissir les contreforts, redoubler les arcs-boutants et les réunir par des arcatures. A l'extérieur, ces étais de pierre retombent en cataractes écrasantes ; on n'a rien caché de leur lourdeur ; cette lutte des forces, qui fait la solidité de l'architecture gothique, montre ici une sorte de violence. La façade occidentale n'a pas été conçue d'ensemble ; elle commence par être romane, avec ses trois portails serrés entre deux tours ; mais pour garnir cette façade qui s'élève avec la nef qu'elle ferme, on a ouvert une rose immense (fig. 92).

Fig. 107. — Abside de la cathédrale du Mans.
(Cliché Hachette.)

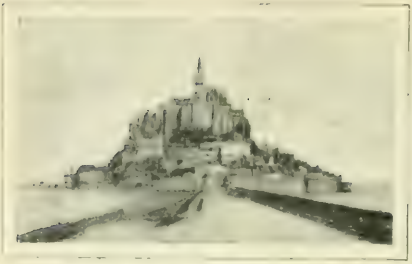


Fig. 108 — Mont Saint-Michel : côté méridional.
(Cliché Neurdein.)

La décoration romane aux formes circulaires se retrouve partout ; ses arcatures en plein cintre subsistent dans la rose de la façade et dans les arcs-boutants. Une des tours est le monument le plus hardi de l'architecture romane ; elle monte massive, solide, flanquée de contreforts puissants et se termine en beffroi ; les étages superposés atteignent ainsi à hauteur de toiture ; de là, subitement, une pyramide octogonale s'élance à plus de 100 mètres, d'un jet. Au XVI siècle, une seconde flèche ne s'élèvera davantage que pour avoir pris son point de départ plus haut. Ces montées de pierre dominent la Beauce et, sur l'immense plaine que traversèrent tant de pèlerins, charriant des matériaux vers le sanctuaire fameux, elles semblent propager au loin la présence protectrice de Notre-Dame.

La cathédrale de Bourges dresse sur les plaines du Berry une silhouette plus massive, car les tours ont manqué d'élan pour s'élever. Le vaisseau n'est pas interrompu par un transept ; les architectes ont juxtaposé sur la façade cinq portails correspondant aux cinq nefs, champ immense ouvert aux sculpteurs, décoration d'une telle ampleur qu'il n'a pas été possible de la continuer en hauteur (fig. 105). Aux portails latéraux, les architectes ont enchâssé de précieux restes romans ; comme Chartres et Le Mans, Bourges abrite d'admirables sculptures archaïques.

Fig. 109 — Cathédrale de Rouen.
(Cliché Hachette.)

Au Mans, le chœur a pris une importance extraordinaire (fig. 107) ; deux bas-côtés en font le tour et treize chapelles en rayonnent, pro-

fondes comme des églises. Les étais se sont adaptés à la complexité des nefs ; chacun des arcs-boutants bifurque et va porter sur deux contreforts, qui ménagent entre eux l'espace d'une fenêtre pour éclairer directement le déambulatoire. A l'intérieur, la forêt des piliers et des nervures, à l'extérieur celle des arcs-boutants et des contreforts deviennent ainsi de plus en plus hardies et enchevêtrées.

Fig. 110. — Salle des hôtes au monastère du Mont-Saint-Michel. *(Cliché Hachette.)*

Notre-Dame de Reims, achevée au milieu du XIIIe siècle, a été prolongée au siècle suivant de trois travées ; la nef se faisait plus vaste pour recevoir la multitude des jours de sacre. Dans la façade se reconnaît la silhouette générale de Notre-Dame de Paris ; c'est la même unité de plan, la même disposition des fenêtres et des galeries. Mais l'œuvre, refaite à la fin du XIIIe siècle, date d'un temps où le style est beaucoup plus fleuri ; les lignes horizontales disparaissent sous les dentelures. Un élan ascensionnel commun à toute la façade soulève les lignes, étire toutes les saillies en flèches, gâbles et pinacles. Le mur lui-même s'évide pour se réduire aux colonnettes des fenêtres ; les tours ne sont plus que des squelettes sans corps que traverse le regard et les tympans des portails occidentaux, au lieu d'un bas-relief plein, encadrent des verrières. Cette façade fouillée, ciselée, creusée, abrite une innombrable population de figures (fig. 96). Cette animation, cet aspect de fête, se

Fig. 111. — Façade de la cathédrale de Rouen, entre une tour romane et la « tour du Beurre » fin du XVe siècle. *(Cliché Hachette.)*

continuent sur les flancs de l'édifice ; les contreforts surmontés de pinacles se creusent pour donner asile à des statues. Les combles sont entourés d'une élégante galerie, gracieux diadème de la cathédrale où l'on couronnait les rois. Reims, partout, dissimule le travail de force sous l'opulence de sa décoration. Les feuillages de pierre frissonnent aux chapiteaux ; le décor est tout prêt pour les fêtes de la monarchie.

Fig. 112. — Façade de la cathédrale de Coutances.
(Cliché Hachette.)

Notre-Dame d'Amiens, construite par Robert de Luzarches, ne fut achevée qu'en 1269. Nulle nef au monde ne révèle un architecte plus sûr de ses moyens, plus habile à calculer son audace. Ici, rien ne rappelle plus que l'édifice pèse ; les murs sont évidés et les piliers qui portent la voûte s'allongent pour monter ; ils se subdivisent en faisceaux, et la nervure qui correspond aux doubleaux de la voûte file sans un arrêt, d'un seul élan, jusqu'à la clé ; les collatéraux, très élevés, semblent élargir démesurément la nef ; entre les deux, sur le vaisseau central, cette masse énorme qu'est une voûte paraît subtilisée par la distance, comme une couverture légère, une voile tendue, appliquée sur les arceaux et gonflée par un souffle continu venu d'en bas. Dans cette nef lumineuse, aux parois dilatées, l'âme s'exalte et s'amplifie. Pour soutenir cet immense vaisseau, il a fallu le flanquer de contreforts prodigieux et qui se haussent hardiment. Mais, pour la façade, l'élan a manqué. On la dirait appesantie par la décoration de ses

Fig. 113. — Salle des chevaliers au monastère du Mont-Saint-Michel.
(Cliché Hachette.)

trois portails ; les tours atteignent à peine au niveau des combles ; la matière a fait défaut pour continuer l'ascension ; le monstre n'a pas eu assez de force pour dresser la tête (fig. 98-99).

Les gens de Beauvais voulurent élever une église plus vertigineuse encore ; en 1272, ils avaient achevé le chœur ; il s'écroula et l'église ne put jamais être terminée. Le chœur refait attend encore sa nef. Il est tellement étiré en hauteur qu'il fallut, pour le maintenir, doubler les piliers de support. Et pourtant l'architecte avait accumulé les appuis extérieurs ; au dehors l'abside paraît toute mince et comme perdue dans la multitude des longs bras que les gigantesques contreforts jettent sur elle (fig. 102-103). Ces architectes téméraires se rendirent compte qu'une construction de pierre n'est pas un édifice abstrait ; à mesure que l'organisme se fait plus complexe, son équilibre dépend d'éléments plus nombreux ; les calculs les plus exacts risquent d'être compromis par les défaillances de la matière. Il y a dans l'architecture gothique une âme aventureuse ; bien des villes recommenceront la tentative de Beauvais ; des réussites stupéfiantes firent croire parfois que le constructeur avait signé un pacte avec le diable et vendu son âme pour suspendre une voûte ou planter une flèche.

FIG. 114. — ABSIDE DE LA CATHÉDRALE DE BAYEUX.
(Cliché Neurdein.)

La Normandie a construit des cathédrales où, sur la croisée de transept, continue à s'élever hardiment une tour-lanterne ; à cet usage est dû la silhouette originale des églises normandes ; cette

FIG. 115. — COUR DU CLOÎTRE DU MONT-SAINT-MICHEL.
(Cliché Neurdein.)

Fig. 110 — Cathédrale de Quimper.
(Cliché Neurdein.)

tour domine l'édifice de sa masse et de sa flèche. A l'intérieur, la voûte semble se trouer pour laisser passer la lumière du plein ciel. Nombreuses sont ces belles églises normandes ; à Rouen, la cathédrale et Saint-Ouen : la cathédrale présente une façade mal rattachée à deux tours trop éloignées, une vieille tour romane et la *tour du Beurre*, aux formes molles, surchargées des fioritures du gothique fleuri ; sur le portail, la pierre, déchiquetée par l'architecte, fouillée par le sculpteur, se laisse ronger par le temps (fig. 111). L'immensité de la nef de Saint-Ouen est amplifiée encore par la majestueuse unité de son style et cette élégance un peu froide qu'aimèrent les architectes du XIVe siècle. A Coutances, la façade à l'élan orgueilleux de Saint-Etienne de Caen (fig. 112) ; les deux flèches, la tour-lanterne que l'on retrouve à Bayeux et à Saint-Lô, sont des modèles de maçonnerie robuste, svelte et nue. Dans ses nefs, comme dans ses tours et ses flèches, l'architecture normande présente cette allure altière qu'il lui avait été si difficile de concilier avec les exigences de la maçonnerie romane.

Sur l'étroit mont Saint-Michel, l'architecte a bâti et a creusé ; des contreforts attachés aux flancs du roc soutiennent un édifice paradoxal qui continue la silhouette pyramidante du mont, sanctuaire fameux pour les pèlerins, solide forteresse pour le roi de France ; une abbaye riche de délicatesses architectoniques couronne ce pic élevé qu'encercle un rempart battu des flots (fig. 108). Jusqu'à l'extrémité de la

Fig. 117. — Ossuaire de Chateaulin.
(Cliché Hachette.)

Bretagne s'est propagée l'architecture ogivale ; elle y subsistera longtemps ; partout ailleurs le style gothique cédait déjà devant un art nouveau, alors que les gens de la péninsule s'appliquaient encore à ciseler les fioritures de leurs gracieux clochers à jour (fig. 116).

FIG. 118. — CATHÉDRALE D'ALBI.
(Cliché Hachette.)

Le style gothique s'est répandu aussi vers le Sud ; il a franchi la Loire, mais il a dû composer avec les coutumes régionales ; c'est dans le Nord seulement qu'il s'est épanoui libre des entraves du passé. Tout en adoptant les principes nouveaux, chaque province sauvegardait autant que possible ses habitudes. Les Normands, en passant du roman au gothique, n'avaient point renoncé à leurs tours-lanternes ; en Poitou, en Anjou, les architectes ont conservé l'habitude des collatéraux très élevés, ce qui donne au vaisseau intérieur de ces églises l'aspect d'une large salle hypostyle. La croisée d'ogives se combine avec les coupoles chères à l'architecture du Sud-Ouest ; d'où ces voûtes bombées qui caractérisent le *style Plantagenet*.

FIG. 119. — ÉGLISE SAINT-NAZAIRE DE CARCASSONNE.
(Cliché Neurdein.)

La cathédrale de Poitiers, bien qu'elle soit gothique, montre une évidente parenté avec Notre-Dame-la-Grande, le vieux sanctuaire roman ; l'architecte est parvenu à éviter les arcs-boutants ; il a conservé une prédilection pour le plein cintre dans le dessin des fenêtres, et il use fréquemment des colonnettes dans la décoration. Dans toute cette région, le gothique n'a pas toujours remplacé le roman ; il a seulement obligé les constructeurs à plus de sveltesse

Fig. 120. — Roi et reine, portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres. *(Cliché Hachette.)*

et d'élan. Limoges, Clermont-Ferrand, Rodez, Narbonne possèdent de grandes églises du XIIIe siècle, plus ou moins imitées de celles du Nord.

A mesure que l'on s'avance vers le Sud, s'altère davantage le style français. A l'extérieur, point d'arcs-boutants, à l'intérieur point de bas-côtés ; l'édifice gothique conserve la majesté massive du roman languedocien. Moissac, Toulouse, Albi, présentent un vaisseau unique, très large ; pour porter la voûte très ouverte, il faut de puissants contreforts ; au lieu de les détacher de l'édifice, l'architecte les fait saillir fortement à l'intérieur, assez pour servir de cloison entre les chapelles latérales. Le principe de construction gothique n'a point été accepté avec toutes ses conséquences. Sainte-Cécile d'Albi, compacte, ramassée sur elle-même, pèse sur son promontoire, non comme une cathédrale tutélaire, mais comme une forteresse défiante ; entre les deux tours de sa façade, il y eut place pour un corps de garde ; aux combles court un chemin de ronde avec des créneaux ; les tours sont celles d'un château fort ; les fenêtres sont étroites comme des meurtrières (fig. 118). Au XIVe siècle, Carcassonne, définitivement réuni

Fig. 121. — Figure de reine, à l'église Saint-Denis, provenant de Corbeil. *(Cliché Hachette.)*

Fig. 122. — Le Christ en majesté : tympan du portail occidental de la cathédrale de Chartres. *(Cliché Hachette.)*

FIG. 123. — VIERGE DE L'ANNONCIATION : TYMPAN DE DROITE, FAÇADE OCCIDENTALE DE CHARTRES. *(Cliché Mieusement.)*

à la Couronne, voulut aussi posséder sa cathédrale à la mode de France ; mais ici encore les habitudes méridionales transformèrent le style du Nord ; les contreforts ne se détachent pas du mur pour porter des arcs-boutants, et le toit plat remplace les combles élevés (fig. 119).

La cathédrale gothique est bien un produit d'Ile-de-France. Elle s'harmonise merveilleusement à ce ciel où elle est née, soit que le brouillard enveloppe sa haute masse, ou que le soleil détaille les fioritures de pierre grise sur la façade lavée par les pluies d'hiver qu'elle offre à l'Occident. Elle est aussi un produit urbain, le monument communal par excellence ; elle enfermait l'âme de la cité ; elle plongeait au milieu des maisons blotties sous ses arcs-boutants ; les hommes ne l'isolaient pas sur un sommet ou sur une place vide ; ils aimaient à circuler autour d'elle, dans les petites rues serpentant à ses pieds ; par-dessus les pignons des maisons de bois, ils voyaient filer vers le ciel ses faisceaux de nervures, et sa silhouette entière se terminer en pointes innombrables. Ce sont les tours et les flèches, dominant la forêt des toitures, qui donnent à chaque cité sa physionomie particulière, quand de loin on la contemple, ceinturée dans ses remparts. Encore aujourd'hui, ces cathédrales sont restées les monuments typiques des villes de France : les gens des communes n'ont pas laissé la seulement des témoignages d'une foi héroïque, ils ont à jamais fixé des physionomies urbaines ; ces vieilles pierres, plus que jamais, attirent et retiennent des pèlerins fervents.

FIG. 124. — LA VISITATION ; TYMPAN DE DROITE, FAÇADE OCCIDENTALE DE CHARTRES. *(Cliché Mieusement.)*

Fig. 125. — Portail gauche de la façade occidentale de Notre Dame de Paris. *(Cliché Hachette)*

Mais il faut pénétrer pour comprendre le sens profond de cette architecture. Celle des Grecs fut commandée par la décoration extérieure. La foule n'entrait pas dans le temple. Du haut de son acropole, il se faisait admirer, bien détaché de son socle, découpant sa silhouette claire sur un ciel profond. Les chrétiens entrent tous dans la cathédrale, et c'est pour accueillir la cité entière que la nef s'est élargie, que les voûtes se sont élevées ; c'est pour l'illuminer avec des visions célestes que les murs se sont ouverts encadrant d'immenses verrières. C'est aussi à l'intérieur que l'on sent présente l'âme exaltée qui souleva et organisa cette masse de pierres ; la prodigieuse hauteur du vaisseau n'est pas inutile ; toutes ces lignes ascendantes obligent le regard à monter, à chercher Dieu. Aux heures de fête, les voix des enfants et les ronflements de l'orgue emplissent ce vide, emportant les oraisons de tout un peuple dans un même *sursum corda*. Quand les chants se sont tus et que l'église est devenue déserte, elle conserve sa puissance sentimentale ; le moindre son, une grille qui se ferme, une clef qui grince, le pas d'un promeneur, font résonner l'immense espace ; dans dans ce silence solennel, l'âme solitaire prend aussi comme une sonorité inconnue, toute vibrante, prête à frissonner à l'unisson de cette atmosphère où plane le mystère du divin.

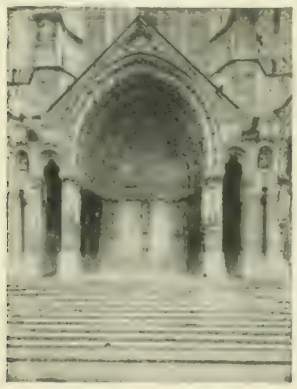


Fig. 126. — Porche nord de la cathédrale de Chartres *(Cliché Hachette)*

Cette cathédrale où la cité entière trouvait place, aux jours de fête, il restait à l'embellir ; elle

n'est pas, comme le temple grec, un édifice simple, à configuration à peu près fixe ; son organisme fort complexe admet des compléments en nombre infini ; les architectes pouvaient toujours ajouter des tours, des flèches et même des chapelles ; aux siècles suivants, ils jetteront sur les façades un peu nues du style primitif des parures d'une grande richesse. Mais l'architecte ne travaille pas seul à la cathédrale ; presque tous les corps de métier viennent y contribuer ; il faut des verrières pour ses fenêtres, des peintures sur ses murailles, des boiseries sculptées pour les stalles du chœur, des pentures forgées pour ses portes, et surtout des sculptures. Les statues se multiplient partout ; les contreforts se creusent pour leur offrir des niches ; les porches se font plus profonds pour en abriter davantage. Des nécessités décoratives sont donc à l'origine de la sculpture gothique. La cathédrale n'exprime pas seulement l'unité communale, son organisation serrée et son élan de foi ; dans ses vastes flancs, elle enferme des images innombrables, les figures familières à l'âme de ce temps. Entre le culte originel et la religion plus philosophique de Calvin et de Bossuet, le christianisme a traversé aux temps gothiques une phase d'idolâtrie ingénue ; alors les arts plastiques furent le langage de la foi, sans être suspects et, par leur piété, les sculpteurs furent amenés aux formes de la beauté et de la vie. L'iconographie était intarissable en personnages et motifs de toute nature, et la cathédrale offrait un champ illimité à la décoration ; pour la statuaire des portails, les bas-reliefs des tympans et

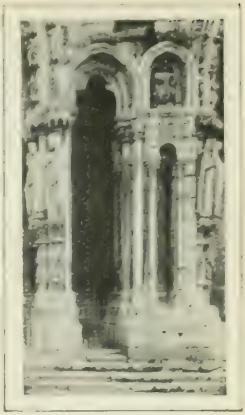


Fig. 127. — Détail du portail nord de la cathédrale de Chartres. *(Cliché Hachette.)*

Fig. 128. — Porche sud de la cathédrale de Chartres *(Cliché Hachette.)*

Fig. 129. — Prophètes, rois; résurrection de la Vierge et son couronnement. Façade occidentale de Notre-Dame de Paris (Cliché Hachette)

voussures, la peinture des vitraux, le thème peut s'amplifier ou se rétrécir, les personnages devenir plus rares ou plus nombreux selon les nécessités ornementales. Il faut maintenant, pour comprendre dans le détail les intentions, reprendre la littérature diffuse du Moyen Age, les textes religieux, un peu l'Ancien Testament, les Évangiles, les Apocryphes, les Actes des Apôtres, l'Apocalypse, les paraboles, les sermons fameux des grands docteurs.

La peinture sur verre et la sculpture sont les compléments indispensables de la cathédrale gothique ; l'architecture avait besoin de ces deux arts, et même les hommes de France les ont tant aimés que l'architecture s'est modifiée pour leur donner une place plus large. Les fenêtres se sont faites plus grandes pour encadrer des verrières plus vastes ; les porches se sont faits plus profonds pour abriter des statues plus nombreuses. Aussi, au commencement du XIIIe siècle, l'art du vitrail et de la sculpture sont-ils avant tout, comme l'architecture, des arts de France. Le moine Théophile, dans son traité des arts, attribue aux verriers français une habileté particulière.

Fig. 130. — Figure du porche septentrional de la cathédrale de Chartres (Cliché Hachette)

Les plus anciennes basiliques avaient sans doute été illuminées avec des verres de couleur. Mais c'est à l'époque romane seulement que cette peinture commença de représenter des figures animées. Le vitrail est alors une mosaïque transparente où les plaques de verre, colorées et découpées, sont enchâssées en des résilles de plomb ; les mailles du métal sont assez souples pour suivre le dessin dans ses

Fig. 131. — La résurrection de la Vierge; portail gauche de la façade occidentale de Notre-Dame-de-Paris.
(Liche Hachette.)

contours. Les motifs forment de petits médaillons qui se superposent de manière à garnir la verrière. Une armature de fer maintient la solidité de l'ensemble. Ce furent d'abord des tiges rigides de métal barrant brutalement la mosaïque de leur grillage entrecroisé ; mais, à Saint-Denis et à Chartres déjà, cette monture s'assouplit aux exigences de la décoration ; elle encadre et isole les médaillons, et la disposition générale de la la verrière y gagne beaucoup en clarté.

Fig. 132. — Saint Théodore; porche méridional de la cathédrale de Chartres.

Les figures de vitrail fixent un moment du dessin médiéval : celui des peintures romano-byzantines et des miniatures bénédictines ; un dessin filamenteux qui cerne brutalement les figures, les enveloppe de draperies collantes aux plis entortillés. La monture de plomb durcit encore les traits. Mais cette dureté n'est pas inutile ; elle empêche les formes de se dissoudre dans l'éblouissement de cette peinture de lumière. Les petites figures humbles, aux attitudes traditionnelles, conservent leur personnalité bien délimitée parmi ces bleu, rouge et or, qui étincellent comme le ciel, la flamme et le soleil.

A mesure qu'on s'avance dans le XIV siècle, le caractère décoratif du vitrail s'atténue, tandis qu'augmente le réalisme de cette peinture. Les formes prennent plus d'aisance et de va-

Fig. 133. — Nativité, fragment du jubé détruit de la cathédrale de Chartres
(Cliché Hachette.)

riété, et les figures, dessinées moins durement, sont habillées de draperies plus souples. Les couleurs franches des premiers vitraux font place à des teintes rompues ; on voit apparaître des colorations plus neutres et même la grisaille. Au cours du XIIIe siècle déjà, les peintres verriers avaient quelque peu appauvri les riches effets des premiers vitraux. A la fin du Moyen Age, la peinture sur verre sacrifiait l'éclat à une exactitude impossible ; à vouloir imiter les effets de la peinture réaliste, elle perdit sa beauté originale et sa raison d'être ; dès lors, il devenait plus avantageux de placer aux fenêtres des vitres incolores pour mieux éclairer de vrais tableaux.

C'est au commencement du XIIIe siècle que l'art du vitrail avait atteint son point de perfection, dans les ateliers de Saint-Denis, où Suger fit exécuter ceux de la basilique ; dans ceux de Chartres, d'où sortirent les innombrables verrières de la cathédrale et d'autres Églises de l'Ouest ; enfin dans ceux de Paris, la ville où se centralisaient alors toutes les industries de l'art gothique. Les vitraux de cette époque produisent un éblouissement plein de douceur, que les enlumineurs tâchèrent de faire passer dans leurs miniatures ; une contemplation de quelques secondes devant les grandes figures des fenêtres hautes ou les petits tableaux des chapelles basses leur donnait comme une suggestion de l'existence céleste. La Sainte-Chapelle de Saint Louis est pareille

Fig. 134. — Apôtres : portail central de la cathédrale d'Amiens.
(Cliché Hachette.)

a une cristallisation de pierres précieuses ; les verrières gothiques ont obligé la pauvre lumière du Nord à réaliser des visions merveilleuses.

L'architecture gothique est née lorsque les constructeurs se sont dégagés des formes traditionnelles pour accepter sans restriction celles qu'indiquait la mécaniqne ; un affranchissement analogue libéra la sculpture. Les moines du XIIe siècle n'usaient que d'une sculpture incomplète ; ils donnaient simplement quelque relief aux formes de la peinture des bénédictins. Même remuées par un pathétique violent, leurs figures restent engourdies ; elles souffrent d'avoir trop longtemps subi le décalque byzantin et se brisent gauchement, écrasées sur un champ plat. Un autre art, une vraie sculpture, saine et pour ainsi dire normale, commença de se former au milieu du XIIe siècle.

FIG. 135. — APÔTRES ; TYMPAN DU PORTAIL MÉRIDIONAL DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.
(Cliché Hachette)

Tandis que la sculpture composite de Bourgogne et du Languedoc agite des formes tourmentées, cet art vraiment jeune met sur pied des figures simples, d'attitude rigide ; la sculpture, avant d'atteindre à l'aisance et la vie, doit d'abord, comme la statuaire antique, traverser la phase hiératique, la phase de la *frontalité*. Mais ces figures inactives jouissent d'organismes complets ; ils ont un corps plein, dégagé de la masse.

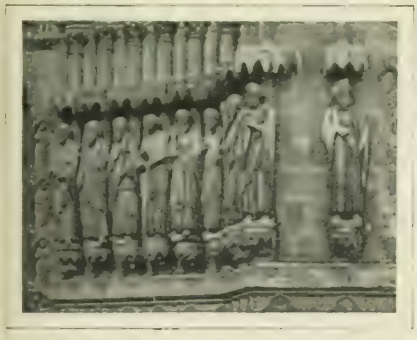


FIG. 136. — APÔTRES ; PORTAIL CENTRAL DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.
(Cliché Hachette)

Il n'est pas possible de suivre d'œuvre en œuvre ce travail qui anime peu à peu la pierre ; il faut renoncer à désigner trop précisément des dates ou des provinces ; c'est vers le milieu du XIIe siècle et dans une région indéterminée où il faut placer Bourges, Chartres,

Saint-Denis, qu'il semble raisonnable de situer cette résurrection de la sculpture. Lorsque les tailleurs d'images sentirent le charme des formes de la vie, l'antique préjugé contre la statuaire ne put y résister ; le christianisme toléra une sorte d'idolâtrie atténuée, et c'est ainsi qu'il fut donné à cette religion de retrouver ce que le paganisme grec avait une première fois découvert, dix-huit siècles auparavant. Les gothiques eurent raison de ne pas craindre ces formes neuves ; tandis que celles des monastères romans se rattachaient à l'art antique, dont elles ne sont bien souvent que des déformations, les figures de Chartres sont dégagées de lointaines hérédités ; elles sont nées chrétiennes et autochtones.

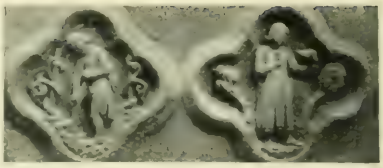


Fig. 137 — Mars et Avril, façade occidentale de la cathédrale d'Amiens (Archives Hachette)

Fig. 138 — La Vierge dite de la Sainte-Chapelle. Ivoire français. Commencement du XIVe siècle (Archives Hachette)

Ce temps de genèse a laissé plus d'une œuvre remarquable. A Bourges, au Mans, de longues et rigides figures s'abritent dans l'édifice gothique postérieur. Il y en avait à Saint-Denis ; deux statues de Corbeil (fig. 121) subsistent aussi de ces années qui virent des figures se dégager du bloc inerte, tandis qu'en Provence, à Saint-Trophime d'Arles, comme à Saint-Gilles, les apôtres restaient encore empâtés sur les façades romanes. Mais c'est à Chartres qu'il faut se placer pour suivre l'éclosion de la statuaire vivante. Une extraordinaire population de pierre sort ici des murailles et des piliers ; statues décoratives sans doute, mais qui ont une existence indépendante et ne sont plus seulement des ornements d'architecture.

Ici se peut étudier plus d'un siècle de sculpture ; de très anciennes statues semblent n'être que des pierres tombales légèrement bombées. D'autres, du milieu du XIIIe siècle, montrent des corps assouplis et des formes savantes. Les

FIG. 139. — JÉSUS APPARAÎT AUX SAINTES FEMMES; JÉSUS ET LA MADELEINE. HAUTS-RELIEFS DE LA CLÔTURE DU CHŒUR DE NOTRE-DAME DE PARIS. (Fiche Hachette.)

statues de la façade occidentale datent du milieu du XIIe siècle. Elles sont adossées à des piliers romans fort saillants et n'adhèrent pas solidement à l'édifice (fig. 120). Désormais, en d'autres portails, l'architecture devra compter avec les grandes figures sculptées ; les piliers s'effaceront, pour laisser place aux statues ; elles seront comme en retrait, abritées entre le piédestal qui les porte et le dais qui les couvre, et paraîtront plus libres de leurs mouvements que ces premières figures suspendues à des colonnes (fig. 134-136). Sur la façade occidentale de Chartres, les portails avec leurs ébrasements à piliers saillants ont été construits à la manière romane de l'Ouest, par un architecte qui n'avait prévu de sculpture que pour le tympan et les voussures.

Ces premières figures de la statuaire gothique sont les chefs-d'œuvre précoces d'un art encore loin de maturité. Ce qui prouve la jeunesse absolue de cette sculpture, c'est que, après le style tourmenté de la période romane, elle retrouve la noblesse calme et raide de l'archaïsme grec. Voici à nouveau l'immobilité hiératique des corps, l'ironie impassible des visages d'Égine ou de l'ancien Parthénon. L'artiste ne part plus, comme le sculpteur roman, d'une image plate de peinture, vieillie, faussée, gauchie par des décalques séculaires ; comme les plus anciennes idoles grecques, les premières statues gothiques ont été tirées d'un fût de pierre. Elles y semblent encore enserrées, mal dégagées, ainsi que des fleurs qui, hors du bouton éclaté, conservent leurs pétales repliés. La plastique, dans cette conquête nouvelle des

FIG. 140. — LE CHRIST BÉNISSANT, DIT LE « BEAU DIEU » D'AMIENS. FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE. (Fiche Hachette.)

Fig. 141. — Rencontre d'Abraham et de Melchisédech. Tympan intérieur de la façade de la cathédrale de Reims. (Cliché Hachette.)

aspects de la vie, traverse encore une fois une période de formes aiguës et tranchantes ; semblables aux subtiles Kôrai du premier Parthénon, les longues figures chartraines ont été taillées par un ciseau appliqué qui compense l'imprécision des plans en gravant plus nettement les fioritures du costume et les détails du visage. Ces robes précieusement travaillées n'enveloppent pas une grande robustesse physique ; les épaules sont absentes, les bras appliqués au tronc ; sur les corps lancés en hauteur sont juchées de fines têtes d'hommes barbus ou de femmes aux longues nattes. Les visages, avec leurs yeux saillants et leurs lèvres pincées par un sourire aigu, n'appartiennent point à notre monde ; ces bienheureux ont la pensée tournée intérieurement vers des visions radieuses ; un art trop jeune encore ne les a doués que d'une vie incomplète, mais le travail est raffiné et incisif ; ces œuvres montrent je ne sais quoi de nerveux et de tendu qui leur donne un charme subtil.

Fig. 142. — La "Vierge dorée" ; portail méridional de la cathédrale d'Amiens. (Cliché Hachette.)

Si l'on va maintenant circuler sous les porches latéraux de Chartres, parmi ces innombrables figures de prophètes, d'apôtres et de martyrs, même sans tenter un impossible classement chronologique, on croit assister au lent travail qui éveilla ce monde de pierre et assouplit la matière inerte aux attitudes de la vie. Aux portails centraux du sud, les Apôtres ; à ceux du nord, les Prophètes vigoureux et tourmentés encore. Cet art minutieux, qui sait aussi être

brutal, est admirable pour évoquer ce monde étrange et suranné. Sur les portails voisins, le miracle s'achève, et l'on voit la pierre se ployer, s'amollir, se creuser pour imiter un corps qui bouge et une draperie qui flotte. Les visages sont modelés par méplats plus larges, et les plans délimitent des formes définies plus franchement ; la barbe n'adhère plus à la poitrine, le cou s'allonge, sur lequel la tête peut désormais pivoter, les épaules s'élargissent, les bras se mettent à remuer. Le corps n'est plus raide, fixé à un pilier, les pieds ballants sur un plan incliné ; il est détaché et indépendant et, pour porter son propre poids, appuie le pied fortement sur le sol. Puis une jambe se raidit et laisse l'autre se replier nonchalamment ; l'axe du corps s'infléchit, une hanche se redresse ; la ligne des épaules, celle du cou deviennent mouvantes ; la figure entière, avec ses membres souples, compose un équilibre harmonieux. Et voici maintenant que ces figures s'associent pour jouer à deux quelque paisible drame, l'Annonciation ou la Visitation ; la Vierge, Sainte Anne, l'Ange Gabriel composent des groupes tranquilles qu'animent des sentiments communs. Un siècle après les statues-piliers, les Hermès engainés du portail occidental, les sculpteurs mettent sur pied des figures élégantes, vigoureuses, des organismes viables, qui, même au repos, laissent deviner des énergies latentes. Ils pour-

FIG. 143. — ORNEMENTATION VÉGÉTALE A LA CATHÉDRALE DE REIMS.
(Cliché Hachette.)

FIG. 144. — SAINT RÉMI CONDUIT PAR LES ANGES ; FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.
(Cliché Neurdein.)

ront maintenant pousser plus avant l'imitation des types humains, faire des portraits, copier les costumes, et même s'appliquer aux jeux physionomiques ; l'art du statuaire a retrouvé tous ses moyens.

L'iconographie chrétienne, en revêtant cette forme d'art, en fut complètement renouvelée. C'est alors que toutes ces figures lointaines de l'Evangile et de la Bible se présentèrent aux yeux des fidèles, non plus avec cette étrangeté d'aspect qui maintient les figures romanes dans un monde surnaturel, fantastique, mais avec un visage et un corps qui les faisaient semblables aux vivants. De la Bible, il fallait retenir la série des prophètes ; on les voit au portail Nord de Chartres, encore hors nature ; un art embarrassé de raideur archaïque a fixé leurs personnalités violentes ; ce sont là ces visionnaires tumultueux et furibonds de la Bible qui, bien avant la sérénité radieuse de l'Evangile, en des tempêtes d'invectives, lançaient parfois des éclairs de vérité. Ils conservent durant le Moyen Age leur physionomie redoutable ; nous retrouverons ces fauves plus tard, à la fin du XIVe siècle, autour du puits de Moïse à Dijon, écrasés par l'épouvante de leurs terribles prophéties.

Fig. 145. — Figure de la porte centrale de la façade occidentale de Reims. (Cliché Mieusement.)

Fig. 146. — La reine de Saba, portail occidental de la cathédrale de Reims. (Cliché Mieusement.)

Les figures principales de l'Évangile changent d'aspect. Le Christ se détache du tympan sur lequel les artistes romans l'avaient sculpté en relief, assis au milieu des vieillards de l'Apocalypse ou les Symboles des quatre Evangelistes (fig. 122). Il ne

Fig. 147. — Saint Joseph, au portail central de la façade occidentale de Reims (Cliché Hachette.)

conservera cette attitude que dans le Jugement dernier, qu'il préside aux façades occidentales de nos cathédrales. Mais, plus tard, il se retrouve droit, isolé sur le trumeau central de certains portails, avec une individualité, une signification personnelle qui ne doit plus rien aux figurants qui l'entourent, ni à la scène où il prend part. Son attitude s'est calmée, sa face s'est ennoblie ; d'une main, il tient le livre de vérité et, de la droite, il fait le geste de bénir. A cette figure sans action, les sculpteurs du XIIIe siècle ont su donner une incomparable majesté. Le " Beau Dieu " d'Amiens, largement drapé dans une toge souple, lève un visage si doux qu'il semble en rayonner une lumière tranquille ; la révélation ne saurait être annoncée avec plus d'évidence (fig. 140). Au XIIIe siècle, une splendeur sereine enveloppe " le Christ qui enseigne " ; au déclin du Moyen Age, il sera remplacé par le Christ de souffrance.

Mais la Vierge surtout fut chère aux hommes du XIIIe siècle ; sa figure domine l'art gothique tout entier. La plupart des grandes cathédrales lui sont consacrées, et déjà on lui réserve une chapelle profonde dans le chœur. Pourtant les Évangiles ne lui prêtent qu'un rôle effacé ; mais l'imagination populaire y supplée ; les légendes ont fleuri autour d'elle et lui ont composé une abondante biographie. Au XIIe siècle, la Vierge n'apparaît qu'assise et pour soutenir l'Enfant-Dieu sur ses genoux ; elle est le " trône de Salomon " ; Jésus ne la regarde pas, déjà il prêche ou il bénit. C'est ainsi qu'on la représentait sur les tympans des

Fig. 148. — Figure de bienheureux dans le Jugement dernier de la cathédrale de Bourges. (Cliché Mieusement.)

Fig. 149. — Vierge de la Visitation; porte centrale de la façade occidentale de Reims. *(Cliché Hachette.)*

églises romanes, ou qu'on la sculptait en pierre, en ivoire, en métal ou en bois. Dans les cathédrales gothiques, un portail lui est toujours consacré ; elle se tient debout, portant l'Enfant Jésus sur son bras gauche, la hanche légèrement montante, la jambe droite repliée nonchalamment, de manière à creuser dans la robe de larges plis obliques. La tête reste couverte d'un pan de manteau, suivant la mode traditionnelle qui vient d'Orient ; mais une large couronne royale corrige la tristesse un peu monacale de cette coiffure byzantine. Il ne reste rien non plus de l'hébétude impassible des vierges romanes ; la tête s'incline vers l'enfant, les yeux se ferment à demi, et la bouche sourit. Cette taille souple, cette robe un peu sinueuse, ces mains qui jouent, ce tendre regard que la Vierge échange avec le petit Jésus, toutes ces gentillesses ont forme une figure nouvelle, chère entre toutes à l'art gothique. C'est le XIIIe siècle français qui a inventé cette reine gracieuse, fine, enjouée, qui sourit à son enfant, dont la "Vierge dorée" d'Amiens est le type monumental accompli, et qui se multipliera durant des siècles par l'ivoire et le bois (fig. 138-142). Mais les petites vierges taillées dans l'ivoire accentuent cette finesse précieuse ; sur ces visages grassouillets, les traits sont menus ; les joues sont bien rondes, le front bombé, le cou dodu ; mais le nez est futé, les lèvres et les yeux pincés d'un petit rire pointu.

La légende de la Vierge inspira toujours heureusement les sculpteurs du XIIIe siècle. A Amiens, à Reims, l'Annonciation, la Visitation, la Présentation au Temple com-

Fig. 150. — Portail sud de la cathédrale de Rouen, dit de la "Calende". *(Cliché Hachette.)*

posent autant de scenes calmes, tendres et discretes. Il n'est besoin ici ni d'attitudes, ni d'emotion, la scene est toujours d'un charme infiniment doux. La Mort et la Resurrection de la Vierge ont fourni le sujet du plus pur chef-d'œuvre de la statuaire gothique, au portail nord, sur la façade de Notre-Dame-de-Paris (fig. 129-131). Ce tympan, divise en trois étages, est sculpte dans un style tout a fait different de la maniere romane, avec des figures saillantes, detachees completement du fond; mais ces figures, qui sont comme autant de statues independantes, composent des groupes fortement liés, associés avec une harmonie de lignes que l'on rencontre rarement à ce degré dans l'art du Moyen Age. Ici encore le sculpteur s'est inspiré des évangiles apocryphes. La Vierge vient de mourir; du haut du ciel, Jésus est descendu et les Apôtres, dispersés à travers le monde depuis sa mort, se sont rassemblés une dernière fois autour du lit. Leurs têtes, si semblables par la douceur calme, font cercle autour du miracle attendu. Déjà Jésus commence le geste de résurrection, et deux anges soulèvent pieusement le corps de Marie. Plus haut, dans le sommet du tympan s'achève la glorification de Notre-Dame. Elle s'est assise à la droite de son fils; elle s'incline vers lui, les mains jointes, humble, radieuse, tandis qu'un ange pose sur sa tête la couronne de gloire. On ne vit jamais harmonie plus parfaite entre la forme et le sentiment. La statuaire française du XIIIe siècle est fort en avance sur les autres arts plastiques. Il faut attendre encore deux siècles pour trouver dans la peinture une grâce

FIG. 151. — APÔTRE PORTANT LA CROIX DE CONSÉCRATION A LA SAINTE-CHAPELLE. (Cliché Hachette.)

FIG. 152. — PORTAIL NORD DE LA CATHÉDRALE DE ROUEN, DIT DES "LIBRAIRES". (Cliché Hachette.)

Fig. 153. — Figure de bienheureuse dans le Jugement dernier de la cathédrale de Bourges.
(Cliché Mieusement.)

aussi noble et des attitudes d'une élégance aussi virginale ; il faut nommer Fra Angelico pour évoquer des visions d'une aussi pure beauté.

Les sculpteurs surent aussi faire vivre les douze Apôtres qui accompagnent Jésus ou la Vierge ; mais il fut difficile de caractériser nettement douze personnalités. C'est au portail Sud de la cathédrale d'Amiens que se trouve la plus fringante série d'Apôtres que nous ait laissé l'art médiéval ; au-dessus de la "Vierge dorée", douze petites figures remuantes, bien prises, aux têtes douces, aux barbes et chevelures bouclées, discutent deux à deux, se campent, se renversent, dessinent avec une vivacité amusante les attitudes de causeurs animés (fig. 135). La grâce alerte des gestes et la variété des draperies compensent l'imprécision un peu monotone des types. Ces Apôtres d'Amiens et ceux du tympan de la Vierge à Notre-Dame-de-Paris montrent que la sculpture française du XIII siècle, comme la sculpture grecque du V siècle avant notre ère, aurait pu se fixer en quelques types de physionomies semblables et de proportions identiques. Mais la statuaire médiévale se pratiquait sur un territoire trop vaste, en des ateliers trop distants; elle avait aussi un programme trop complexe pour pouvoir se consacrer au perfectionnement d'un type unique de beauté.

Le christianisme ne fut aussi profondément enraciné que pour avoir permis que l'imagination populaire collaborât aux récits sacrés ; la tendresse qui vivifie l'art religieux n'est point de source théolo-

Fig. 154. — Le couronnement de la Vierge. Ivoire.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

gique. De cette iconographie universelle, les hommes du XIIIe siècle surent retenir et mettre en lumière les figures qui intéressaient particulièrement leur culte local. Dans la tradition générale, chaque diocèse avait comme sa tradition particulière parmi les innombrables figures qui sont à la chrétienté tout entière. Les Parisiens ont réservé une place aux évangélistes, aux patrons de leur ville ; quand ils entrent à Notre-Dame, ils sont accueillis par leur Saint Denis portant sa tête, accompagné par les Anges ; ailleurs ils voient Saint Marcel percer de sa crosse le dragon. En absorbant une ancienne église de Saint-Étienne, la cathédrale n'a pas effacé le souvenir du martyr lapidé ; le tympan Sud a été consacré à son histoire. Les gens d'Amiens, parmi les Apôtres de l'Univers, savent très bien reconnaître les leurs ; Saint Firmin, au portail gauche de la façade, continue son geste de bénédiction vers cette Picardie qu'il a évangélisée ; un des plus fameux évêques d'Amiens, Saint Honoré, est raconté abondamment sur le tympan du portail Sud.

Fig. 155. — La « Vierge noire » de Collombe.
(Musée du Louvre)
(Cliché Hachette)

A Chartres, dans cette multitude de figures qui comprend le personnel iconographique au complet, les fidèles retrouvaient leur Saint Potentien et leur Sainte Modeste, une gracieuse Vierge, et l'admirable Saint Théodore, qui est de garde au portail Sud, rappelle que la cathédrale abritait son chef, parmi d'autres reliques (fig. 132). A Reims, on voit encore l'évangéliste Saint Sixte, Saint Rémi, à qui une colombe apporta la Sainte Ampoule (fig. 144) ; la cathédrale où nos rois recevaient l'onction montre, autour de sa façade, David sacré par Samuel et Salomon sacré par Nathan. Des traditions locales venaient ainsi de chaque région et se faisaient leur place dans la révélation universelle ; le christianisme poussait des racines plus profondes, et l'art recevait, pour ainsi dire, du sol la sève vitale.

C'est ainsi qu'il deviendra de plus en plus réaliste et concret. Depuis que s'est formée la civilisation urbaine, les multiples confréries se sont découvert des patrons qui les protègent ; les fidèles organisent le monde céleste à l'image du leur, et les personnages

indéterminés de martyrs et de saints entrant dans les corporations communales en prennent parfois les attributs. Saint Barthélemy devient tanneur, Saint Thomas tailleur de pierres, Saint Crépin cordonnier, Saint Christophe portefaix ; les marchands de parfums se placent sous la protection de Sainte Madeleine ; les orfèvres, sous celle de Saint Éloi ; Saint Georges est chevalier, Saint Luc peintre, Sainte Marthe servante. Ces relations entre les hommes et les saints deviennent plus nombreuses et plus étroites au cours du Moyen Age ; pour représenter cette mythologie chrétienne, les artistes imaginent de moins en moins et copient de plus en plus. Jésus, la Vierge et les quelques figures aux traits bien déterminés par la tradition s'harmonisent davantage à la vie de chaque jour, sans jamais devenir des portraits, sans perdre l'aspect général fixé depuis des siècles ; mais, tout autour, une multitude d'acteurs secondaires revêtent des apparences plus réalistes ; en sculpture, puis en peinture, l'art gothique, pour illustrer l'Évangile ou les récits de Jacques de Voragine, montrera au XIVe et au XVe siècle l'image du monde médiéval.

Fig. 156. — Le Jugement dernier ; portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Bourges.
(Cliché Neurdein.)

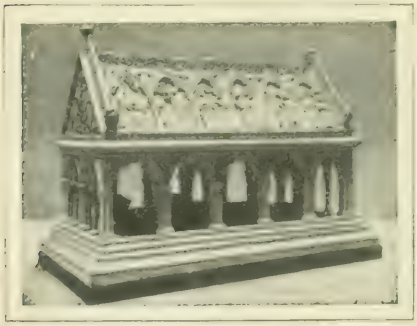


Fig. 157. — Tombeau de Saint Étienne ; église d'Aubazine (Corrèze).
(Cliché Hachette.)

Le thème du Jugement dernier, qui se retrouve dans presque toutes les grandes cathédrales, permet de voir comment un même motif s'est formé puis transformé durant les XIIe et XIIIe siècles ; il

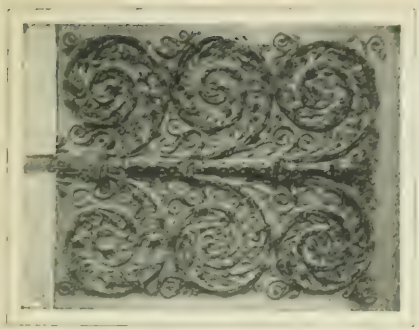


FIG. 158. — PENTURE DE FER FORGÉ ET ESTAMPÉ ; PORTE OCCIDENTALE DE NOTRE-DAME-DE-PARIS.
(Cliché Hachette.)

a manifesté les caractères successifs de la statuaire française, la violence informe et disloquée d'Autun, puis la majesté sereine de Paris, et enfin l'art dramatique et pathétique de Bourges. A Autun, la scène est déjà au complet ; le Christ, les morts qui s'éveillent, les Anges et les démons qui se disputent élus et réprouvés ; mais les éléments sont encore mal agencés ; le Christ prend trop de place ; autour de lui, des figures dégingandées font un tel désordre qu'on ne s'explique pas clairement le grand mystère qui se joue. Au porche méridional de Chartres, la composition est calme, bien équilibrée ; au-dessous du Christ, les petits corps des élus et des damnés sont rangés avec ordre, mais la scène, un peu réduite, manque de grandeur. A Paris, le Jugement dernier est représenté en trois registres avec une clarté merveilleuse ; en haut, Jésus préside au dernier jour du monde ; au registre inférieur, les morts sortent de leur tombeau ; à l'étage intermédiaire, l'archange et le diable partagent les âmes. Mais, si elle est nette, la composition manque peut-être de mouvement ; le réveil des morts ne va pas sans quelque monotonie (l'exécution, il est vrai, en est moderne) ; les groupes des damnés et des élus s'organisent en théories compactes et bien sagement dirigées ; dans les voussures seulement passe la chevauchée sinistre de l'Apocalypse. A Amiens, on retrouve la même composition grandiose, moins paisible, plus grouillante. Mais c'est

FIG. 159 — GRILLE EN FER FORGÉ D'OURSCAMP, AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS.
(Cliché Hachette.)

Fig. 160. — Châsse du XIIIe siècle; émail limousin.
(Musée du Louvre.)
(Cliché Hachette.)

à Bourges que le drame est animé et émouvant (fig. 156-162). Ici, le sculpteur, au lieu de la masse un peu monotone des figurants identiques, s'est appliqué à l'analyse des sentiments ; après avoir soulevé la dalle de leur tombeau, les ressuscités s'inquiètent, s'agitent, supplient ; au-dessus, de chaque côté du grand ange qui pèse les âmes, la séparation définitive se fait entre les deux mondes. Les damnés sont chassés, jetés dans la gueule de l'enfer, par des diables horribles et grotesques ; l'un d'eux a la face ricaneuse d'un satyre. Mais les élus surtout sont attendrissants à contempler pour la foi intime qui éclaire d'un sourire poupin leurs petites têtes frisées (fig. 148-153).

En attendant les peintres du XVe siècle néerlandais, voici l'image la plus expressive que le Moyen Age ait laissée du Jugement dernier. Les peintres gothiques n'auront plus guère à inventer ; les Néerlandais se contenteront d'ajouter des cabrioles, des grimaces, au spectacle de l'Enfer, et les peintres de Cologne de colorer dévotement les petites figures de bienheureux, mettant du bleu au-dessus de leurs têtes, du vert sous leurs pas, du rose sur leurs joues.

En imitant la souplesse et le désordre de la vie réelle, la sculpture se libérait aussi de l'architecture, dont elle ne fut d'abord qu'un complément et qui lui imposa une certaine rigidité de ligne. Les sculpteurs qui ont exécuté les tympans de la Vierge à Notre-Dame de Paris appartiennent à cet âge heureux et bref, d'un équilibre fragile, pendant lequel l'habileté technique permet aux artistes de se jouer

Fig. 161. — Châsse de Saint Calmine; émail limousin au musée Dobrée (de Nantes).
(Cliché Gibouin.)

FIG. 162. — LE JUGEMENT DERNIER (FRAGMENT). PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES.
(Cliché Neurdein.)

des formes avec aisance, mais en ne donnant pourtant de la réalité qu'une image ideale ; les visages sont d'une beauté uniformement sereine, les draperies taillées par plans d'une grande régularité geométrique. Les Apôtres d'Amiens sont bien du même style simple, sans insistance; les gestes sont naturels, paisibles ; les toges tombent en plis nets, un peu cassés, sans excès de souplesse ; les visages sont vifs, intelligents, sans montrer l'individualité de portraits. Cette élégance n'est pas d'un art très fouillé ; les figures, dans lesquelles pourtant il ne reste rien de l'ancienne raideur hiératique, se tiennent en des attitudes un peu monotones ; sous les grands porches gothiques, elles sont merveilleusement ornementales.

A Reims, au contraire, la sobriété un peu abstraite de Paris et d'Amiens fait place à une vie variée et même disparate ; les sculpteurs ne se sont pas astreints à l'unité du style ; ils se sont abandonnés à leur verve ; les physionomies sont plus expressives, comme les attitudes, et les draperies sont plus souples. Beaucoup de figures ont même des types individuels ; quelques têtes maigres, osseuses, énergiques, ont le visage tendu par l'expression morale, sur des corps alertes, aux gestes vifs. Certains visages sont animés, spirituels comme si la pierre, plus subtile, retenait sans l'éteindre la flamme de la vie. C'est là que de grands anges d'allure

FIG. 163. — CALICE DE SAINT-RÉMY. TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE REIMS
(Cliché Neurdein.)

féminine s'inclinent gentiment, avec un visage malicieux. C'est là aussi que, parmi les figures aiguës de la plastique médiévale, apparaît ce groupe surprenant de la *Visitation*, qui fait revivre les rondeurs opulentes de la statuaire antique et le frémissement de ses draperies mouillées ; de beaux corps de femmes robustes et flexibles sont enveloppés de robes abondantes, au tissu fin, aux plis menus. Ces créatures ne sont pas de race gothique ; on les devine apparentées à ces idoles que l'art antique avait taillées dans le marbre pour satisfaire son culte de la beauté physique et de la santé morale. Ce dialogue paisible entre deux figures majestueuses fait penser à l'entretien de deux Vestales.

Une telle variété de types et de style montre combien peu la statuaire gothique se laissa enfermer en des formules comme celles qui, depuis des siècles, avaient engourdi la peinture. Les sculpteurs gothiques ne furent pas tous habiles, mais ils étaient tous emportés par une verve inconnue avant eux. Elle s'empara de nos artistes, lorsque, au commencement du XIIIe siècle, pour la première fois, les arts plastiques reprirent contact avec la vie.

FIG. 104. — CATHÉDRALE DE REIMS. CHAPITEAU D'UN PILIER DE LA CHAPELLE DE LA VIERGE
(Cliché Neurdein.)

L'évolution des formes ornementales en dit plus sur les prédilections intimes de notre goût que celle de l'architecture ou des arts figurés. Rien ne caractérise le style d'une époque autant que sa grammaire ornementale, ces formes qui naissent tout naturellement sous la main des artistes lorsqu'elle n'est guidée par aucune raison d'utilité ou d'imitation. A la même époque qui vit les architectes poser leur voûte sur des arceaux entre-croisés, les sculpteurs changèrent l'aspect des chapiteaux qui portaient ces nervures. L'ornementation romane était un mélange extrêmement complexe de motifs anciens ou exotiques : le sculpteur combine, complique plus qu'il n'invente ; vers la fin du XIIe siècle, les décorateurs tendent à éliminer l'entrelacs barbare,

les arabesques et tous les restes de l'art antique, volutes ou feuilles d'acanthe. Tandis que les statuaires retrouvaient les formes vivantes du corps humain, les ornemanistes empruntent à la vie végétale les bourgeons qui se gonflent et éclatent, les feuilles qui s'épanouissent, les pétales qui s'ouvrent ou se ferment. Après les chapiteaux romans aux dessins nets, aux arêtes sèches, d'un art minutieux et difficile — celui de l'ivoirier ou du ciseleur — les premiers chapiteaux gothiques, remplis d'une robuste sève, s'enveloppent des feuilles élargies de l'arum ou du nénuphar, de pétales dont le galbe gras conserve à la corbeille sa solidité pleine. A mesure que le style gothique se faisait plus souple, les sculpteurs s'éprirent de végétations moins simples ; ils détaillèrent les feuilles du persil ou du chêne et, tout en conservant l'ordonnance régulière, ils surent imiter le désordre touffu d'un feuillage. La cathédrale de Reims n'abrite pas seulement les plus vivantes figures de la statuaire gothique ; sur cette robuste architecture, aux chapiteaux des piliers, les feuillages du lierre ou de la vigne s'accrochent, s'enchevêtrent, si nerveux et si fins qu'ils semblent frissonner. Combien l'ornementation romane, avec toute sa richesse, paraît aride auprès d'une telle fraîcheur ! Plus tard, à la fin du XIV siècle, les derniers gothiques fouilleront les formes aiguës, recroquevillées, du chou frisé, de la chicorée et du chardon ; sur les arêtes de pierre, comme sur les pages des manuscrits, poussent des végétations déchiquetées. Ainsi que l'architecture, la flore gothique se fait gracile et tourmentée.

FIG. 165. — CATHÉDRALE DE REIMS.
CHAPITEAU D'UN PILIER SUD DE LA NEF.
(Cliché Neurdein.)

BIBLIOGRAPHIE. — Les mêmes ouvrages généraux que pour le chapitre précédent. — Villard de Honnecourt, *Album manuscrit* publié par Lassus et Darcel, Paris, 1858. — Anth. Saint Paul, *Simple mémoire sur l'origine du style ogival* (*B. M.*, 1875). — Louis Gonse, *L'Art gothique*, Paris, 1890. — Ch. H. Moore, *Development and character of gothic architecture*, Londres, 1890. — G. von Bezold, *Die Entstehung und Ausbildung der Gothischen*

Baukunst in Frankreich, Berlin, 1891. — G. Dehio, *Die Anfänge des Gothischen Baustils* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1896). — H. Stein, *Les Architectes gothiques*, Paris, 1909. — D. Mich. Felibien, *Histoire de l'Abbaye de Saint-Denis en France*, Paris, 1706. — Vitry et Brière, *L'Église abbatiale de Saint Denis et ses tombeaux*, Paris, 1908. — L. Vitet, *Notre Dame de Noyon*, Paris, 1845. — F. de Guilhermy et Viollet-le-Duc, *Description de Notre Dame de Paris*, Paris 1856. — F. de Guilhermy, *Description de la Sainte Chapelle*, Paris, 1887. — M. Aubert, *La Cathédrale Notre Dame de Paris*, Paris, 1909. — Abbé A. Bouillet, *Les Églises paroissiales de Paris, Monographies illustrées*, Paris, 1897-1903. — Lassus, *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, Paris, 1867. — Abbé Bulteau, *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, Chartres, 1888-1902, 3 vol. — E. Lefèvre-Pontalis, *Les Fouilles de la Cathédrale de Chartres* (*B. M.*, 1901). — R. Merlet, *La Cathédrale de Chartres*, Paris, 1909. — Abbé Bouxin, *La Cathédrale de Laon*, Laon, 1890. — G. Durand, *La Cathédrale d'Amiens*, Amiens, 1901-1903. — Abbé Cerf, *Histoire et Description de Notre Dame de Reims*, Reims, 1861, 2 vol. — J. Demaison, *Les Architectes de la Cathédrale de Reims* (*B. A.*, 1894). — Gosset, *Histoire et Monographie de la Cathédrale de Reims*, Paris, 1894. — Begule, *Monographie de la Cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880. — Corroyer, *Description de l'Abbaye de Saint-Michel*, Paris, 1877. — Denais, *Monographie de la Cathédrale d'Angers*, 1899. — Abbé Bossebœuf, *L'Architecture Plantagenet*, Angers, 1897. — Ch. de Grandmaison, *Tours archéologique*, Paris, 1879. — Abbé Arbellot, *Cathédrale de Limoges*, Paris, 1883. — H. Crozes, *Monographie de la Cathédrale Sainte Cécile d'Albi*, Toulouse, 1873. — G. Dehio, *L'Influence de l'Art français sur l'Art allemand au XIIIe siècle* (*R. A.*, 1900). — C. Enlart, *Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, Paris, 1894. — C. Enlart, *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre*, Paris, 1899, 2 vol. — C. Enlart, *Origines françaises de l'Architecture gothique en Espagne* (*B. A.*, 1894). — De Baudot, *La Sculpture française au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, 1881 (Album de 400 motifs de statuaire ou d'ornement). — P. Vitry et G. Brière, *Documents de Sculpture française du Moyen Age*, Paris, 1904. — E. Mâle, *L'Art religieux en France au XIIIe siècle*, 2e ed., Paris, 1902. — M. Voege, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strasbourg, 1894. — R. de Lasteyrie, *Études sur la Sculpture française au Moyen Age* (*Mon. Piot*, t. VIII, 1902). — R. de Lasteyrie, *La Porte Sainte Anne à Notre Dame de Paris* (*Mém. de la Soc. de l'Histoire de Paris*, 1902). — Margaret and Ernest Marriage, *The Sculptures of Chartres cathedral*, Cambridge, 1909. — R. Kœchlin, *La Sculpture belge et les Influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles* (*G. B. A.*, 1903, II). — A. Marignan, *Histoire de la Sculpture en Languedoc aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 1902. — R. Kœchlin, *Quelques Ateliers d'ivoiriers français aux XIIIe, XIVe siècles* (*G. B. A.*, 1905). — Louise Pillion, *Les Portails latéraux de la Cathédrale de Rouen*, Paris, 1907. — A. Schmarsow, *Das Eindringen der französischen Plastik in die deutsche Sculptur* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1898). — Sur la peinture : les ouvrages cités à propos de l'*Art roman*. — F. de Lasteyrie, *Histoire de la Peinture sur verre*, 2 vol., 1857. — Magne, *L'Œuvre des Peintres verriers français*, Paris, 1885. — L. O. Merson, *Les Vitraux*, Paris, 1895. — H. Oidtmann, *Die Glasmalerei*, 2 vol., Cologne 1898.

ARS UNA SPECIES MILLE

Fig. 166. — Remparts d'Aigues-Mortes.
(Cliché Neurdein.)

CHAPITRE IV

L'ART FÉODAL ET L'ART BOURGEOIS A LA FIN DU MOYEN AGE

LES CENTRES ARTISTIQUES ; LE ROI, LES GRANDS SEIGNEURS. LE PAPE A AVIGNON. — LA BOURGEOISIE AU XVe SIÈCLE. — L'ARCHITECTURE FÉODALE. — L'ARCHITECTURE COMMUNALE, REMPARTS, MAISONS, HOTELS BOURGEOIS OU PRINCIERS, HOTELS DE VILLE. — LES CATHÉDRALES AU XIVe SIÈCLE ; LE TYPE RAYONNANT. — LE STYLE FLAMBOYANT A LA FIN DU XVe SIÈCLE. — LA SCULPTURE, LES TOMBEAUX. — LA PEINTURE, LES VITRAUX, L'ENLUMINURE. — L'ÉVOLUTION RÉALISTE DE LA MINIATURE. — LES PREMIERS TABLEAUX A LA DÉTREMPE. — LA PEINTURE EN BOURGOGNE, A AVIGNON ET AIX, EN TOURAINE ET DANS LE BOURBONNAIS. — L'INSPIRATION POPULAIRE DANS LES ARTS FIGURÉS.

Au XIII siècle, une intense activité artistique s'empara de toutes les grandes communes qui voulurent élever une cathédrale, puis la peupler de statues et l'orner de vitraux. L'art était déjà l'œuvre de la société laïque, mais il n'existait encore que pour la religion, et, comme la religion, il était diffus dans le monde. A mesure que s'avance le siècle, les artistes travaillent moins exclusivement pour les besoins du culte ; il y a dans les arts plastiques un charme que les rois et les grands seigneurs vont détourner à leur profit et compter parmi les accessoires de leur luxe. Or l'art de luxe ne peut être aussi répandu que l'art religieux. Il lui faut la richesse, une certaine culture intellectuelle ; il faut une ville prospère pour former des ouvriers habiles, et, pour les payer, une bourgeoisie opulente ou la cour d'un prince. Les énergies artistiques du pays se ramassent alors dans quelques centres. C'est au

Fig. 167. — Château Gaillard.
(Cliché Hachette)

XIVe siècle que les destinées de l'art français commencent à se confondre avec celles des grands personnages du royaume, les rois et ceux qui font figure de rois.

Passer en revue les plus illustres de ces Mécènes, c'est déjà parcourir d'un coup d'œil les principales œuvres d'art de la seconde moitié du XIVe siècle, ainsi que du siècle suivant. Et d'abord, les rois. Les premiers Valois, fastueux et légers ; Jean le Bon qui, dans sa captivité en Angleterre, se fit accompagner de musiciens ; un peintre nous a laissé son portrait, le plus ancien des tableaux de France, une hure brutale peinte avec des couleurs molles (fig. 243). Puis Charles V, le roi sage qui construisit Vincennes, la Bastille et le Louvre, une forteresse quadrangulaire qui enfermait, avec un gros donjon, datant de Philippe Auguste, bien des gentillesses architectoniques ; le roi savant qui aimait les beaux manuscrits sur lesquels il écrivait de sa main : "Ce livre est à moi, Charles" ; l'amoureux de miniatures, que les enlumineurs nous ont montré, avec un grand nez et un menton mal rasé, recevant l'hommage de quelque livre ; le constructeur des Célestins, qu'un sculpteur avait dressé au portail de cette chapelle, à côté de la reine, tenant une réduction de ce monument. L'œuvre a subsisté, elle est d'un art tranquille, sans éclat, sans flamme, mais probablement l'exactitude même ; l'homme est encore là, le corps fatigué, la poitrine étroite, le visage bonhomme, à demi méditatif, à demi souriant (fig. 209-210). On le retrouve, couché sur sa tombe, à Saint-Denis, par son imagier Beauneveu ; l'œuvre est plus banale ; on reconnaît pourtant sur

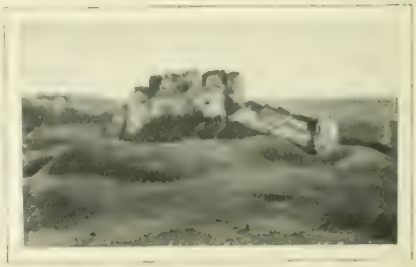


Fig. 168. — Château d'Arques.
(Cliché Hachette.)

la face empâtée le grand nez matois et l'air finaud. Et voici maintenant les frères de Charles V, Louis d'Orléans, le constructeur de Pierrefonds (fig. 176) et de La Ferté-Milon ; le duc de Berry, qui ne fut si rapace que pour se donner des jouissances délicates ; nous connaissons bien sa face joufflue, camuse, rougeaude ; dans sa vieillesse, emmitouflé de fourrure, il aimait à feuilleter ses livres d'heures pour y revoir les merveilleux châteaux qu'il avait fait élever par ses architectes et portraire par ses enlumineurs. Les ducs de Bourgogne enfin : Philippe le Hardi, Jean sans Peur, pour qui leurs successeurs ont fait édifier d'admirables tombeaux ; Philippe le Bon surtout et Charles le Téméraire, qui furent puissants et riches et eurent la chance de gouverner ces Flandres dont ils employaient les plus habiles artistes, Claus Sluter, Jean Van Eyck, Rogier van der Weyden.

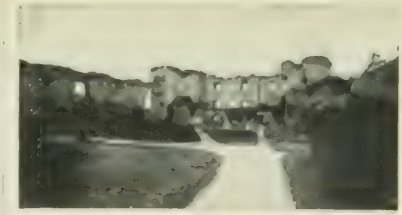


Fig. 169. — Cour du Château de Coucy.
(Cliché Hachette.)

Fig. 170. — Donjon du Château de Coucy.
(Cliché Hachette.)

Au Sud, les papes avaient aménagé Avignon en ville de luxe et de plaisir ; sur la colline encerclée de remparts, ils se firent construire un palais fortifié (fig. 174) que vinrent décorer des fresquistes à la siennoise ; c'est appelée par eux que la peinture italienne franchit les Alpes ; elle laissa quelques décorations en des monastères de Savoie ; elle pénétra profondément, jusqu'à Toulouse, où des artistes italiens ont peint l'église des Jacobins. Avignon conservera longtemps sa vitalité artistique ; située sur la route d'Italie, cette ville semble déjà une ville italienne ; riche d'églises et d'œuvres d'art, pour les hommes du Nord, elle est au seuil du pays où les reliques du passé donnent toujours une émotion de beauté. Mais si, en Provence, le XIVe siècle fut surtout italien, le siècle suivant

fut plutôt neerlandais ; c'était alors, pour l'art des grandes villes flamandes, une période d'expansion intense. A Aix, vécut le bon roi René, qui aimait tant la peinture que la tradition en a fait un peintre ; il a, au moins, appelé de très loin les bons praticiens qu'il avait pu connaître durant un séjour forcé aux Pays-Bas ; il leur servit plusieurs fois de modèle ; sur les volets des triptyques, ses peintres ont montré sa grosse caboche mal équarrie, au goitre ballant, et la face mince de sa femme. Bien des hommes du Nord vinrent alors jusqu'à Aix, apportant sous le soleil de Provence leurs personnages secs de forme et somptueusement vêtus. Vers la fin du XVe siècle, à Moulins, la modeste cour du duc de Bourbon avait aussi attiré des peintres, qui surent portraire la famille du duc et les ondulations verdoyantes de la campagne bourbonnaise.

FIG. 171. — REMPARTS DE DINAN.
(Cliché Hachette.)

Pourtant, au cours du XVe siècle, les riches protecteurs dont l'art avait alors besoin commencèrent à manquer. Charles VII et Louis XI eurent trop à faire ; ils avaient la France à remettre en état ; leurs successeurs seulement purent songer à l'embellir. La haute féodalité allait se ruinant ; tandis que Louis d'Orléans avait bâti le Château de La Ferté-Milon et de Pierrefonds, son fils Charles d'Orléans, le vaincu d'Azincourt, végétait à Blois ; le duc d'Anjou perdait successivement chacun de ses États ; la cour de Bourgogne disparaissait avec le Téméraire.

FIG. 172. — LE CHATEAU D'ALENÇON.

En revanche, une bourgeoisie enrichie remplaçait la féodalité déchue. Jouvenel des Ursins, un prélat ami de Charles VII,

Étienne Chevalier, ont posé devant Fouquet. Jacques Cœur, argentier de Charles VII, fit édifier à Bourges un hôtel qui est une des plus gracieuses architectures du XVe siècle (fig. 192). A peu près à la même époque, l'hospice de Beaune (fig. 186) s'élevait par les ordres de Nicolas Rolin, chancelier du duc de Bourgogne, pour qui peignirent Jean Van Eyck et Rogier Van der Weyden. La bourgeoisie va suppléer de plus en plus à la noblesse, que ruine le luxe des villes.

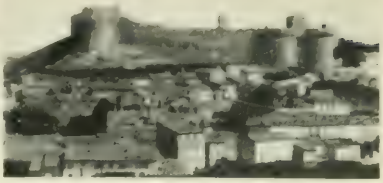


FIG. 173. — REMPARTS DE VILLENEUVE-LES-AVIGNON. *(Cliché Hachette.)*

La civilisation féodale n'a vraiment trouvé qu'au XIVe siècle son épanouissement artistique ; son architecture date de ce temps. Auparavant, le château n'est qu'une forteresse, des murs solides continuant la pente abrupte, défiant l'escalade par leur hauteur et, par leur épaisseur, le choc des projectiles. Au temps où les communes dirigées par les évêques élevaient leurs savantes cathédrales, les châteaux forts, comme celui de Château-Gaillard (fig. 167), que Richard Cœur de Lion bâtit, pour fermer la Seine au roi de France, n'étaient guère qu'un obstacle brutal de maçonnerie. Sur une éminence, une enceinte de murs qui longent la crête du plateau ; aux angles, des tours et le donjon. Ce donjon, qui domine symboliquement la contrée, est, dans ce rempart étroit, la seule partie habitée. A l'époque romane, il est généralement quadrangulaire, circulaire au XIIIe siècle. A Coucy, dans la première moitié du XIIIe siècle, le donjon (fig. 169-170) se dresse à 55 mètres et les murs, au rez-de-chaussée, ont 10 mètres d'épaisseur. Viollet-Le-Duc fait remarquer que, dans ce château, tout est d'une échelle plus

FIG. 174. — LE CHATEAU DES PAPES A AVIGNON. *(Cliché Hachette.)*

Fig. 175. — Donjon du Château de Langlais. *(Cliché Neurdein.)*

grande que nature ; les alleges des creneaux, les marches d'escalier, les bancs, les appuis semblent avoir été construits pour des colosses ; ici l'on prend une idée de ce que fut la puissance féodale ; dans son donjon, le sire de Coucy pouvait défier le monde.

Cette forteresse est imprenable ; mais, de sa masse, elle étouffe ceux qu'elle protège ; au XIVe siècle, le donjon parut une demeure bien incommode ; à l'intérieur de l'enceinte, des maisons furent adossées aux murailles, et les courtines se surélevèrent pour les protéger. L'édifice va se perfectionnant ; à l'extérieur, il présente une face hostile, des murailles pleines, fendues seulement d'étroites meurtrières. Mais cette robuste carapace enferme maintenant un hôtel. Sur la cour, des façades gracieuses, ouvertes de larges fenêtres, ornées de galeries, sont surmontées de combles élevés que l'on voit de loin, par-dessus les courtines ; l'architecte peut y faire jouer la décoration gothique parmi les lucarnes et les cheminées.

Pour le châtelain emprisonné dans son château, l'agrément principal était sans doute une promenade sur le chemin de ronde, au haut des courtines et des tours ; par les meurtrières, il entrevoyait, bien loin, en bas, la plaine, la forêt, le village ; tout en conservant le sentiment de sa sécurité et de sa puissance, il goûtait par avance le plaisir des libres chevauchées à travers champ. Le château de Pierrefonds (fig. 176), construit au commencement du XVe siècle et remis à neuf par Viollet-Le-Duc, montre avec quelle habileté les archi-

Fig. 176. — Château de Pierrefonds. *(Cliché Neurdein.)*

tectes surent installer un palais dans une forteresse. Dire combien s'est perfectionnée la valeur offensive et défensive du vieux château est impossible en quelques mots. Il faut retenir au moins les principales inventions, celles qui resteront, à peine transformées, dans les châteaux postérieurs au régime féodal. Le mur n'est plus seulement un obstacle ; à son sommet, il abrite les défenseurs derrière des créneaux ; d'abord les hourds en bois, puis les mâchicoulis en pierre appuyés sur des consoles leur permettent d'écraser de projectiles l'assaillant, sans se montrer à lui.

FIG. 177. — REMPARTS DE CARCASSONNE. *(Cliché Hachette.)*

Ces murs et ces tours annoncent le château de la Renaissance. Ici, comme dans l'architecture religieuse, l'utilité guide l'invention et un organisme se constitue, harmonieux et logique, dont les formes subsisteront même quand la forteresse féodale n'aura plus sa raison d'être ; un style décoratif est sorti du château fort, de ses tours, de ses créneaux et de ses mâchicoulis, comme l'ornementation gothique s'est développée sur le thème initial de la croisée d'ogive portée par des arceaux et des piliers. De ces constructions, il ne reste guère maintenant que des tours éventrées et des murs croulants, rongés par les végétations ; cette ingénieuse architecture reprend peu à peu l'aspect du roc d'où on l'a tirée. Que de collines bretonnes, limousines, périgourdines provençales ou auvergnates, s'achèvent ainsi par la silhouette encore altière de forteresses démantelées ! On com-

FIG. 178. — REMPARTS DE CARCASSONNE *(Cliché Hachette.)*

Fig. 179. — Remparts d'Aigues-Mortes.
(Cliché Hachette.)

prend là combien la féodalité et ses châteaux furent les produits naturels du sol. Dans le Lot-et-Garonne, au château de Bonaguil, construit au milieu du XVe siècle, l'architecte s'est préoccupé de résister à l'artillerie et de l'utiliser ; il a étendu au large les défenses extérieures et, dans les parties basses des tours, ménagé une place pour les bouches à feu. Pourtant ces orgueilleuses tours, ce donjon aigu sur la roche escarpée, ne sont un obstacle insurmontable que pour l'escalade. La poudre fera éclater bientôt cette maçonnerie sèche. Tous ces châteaux ont souffert d'avoir tenu de trop près à une forme de société qui ne devait pas durer ; ils furent pendant longtemps canonnés par l'artillerie royale, et, au temps de Richelieu et de Mazarin, méthodiquement détruits, après la dernière et définitive victoire de la monarchie. L'architecture féodale, pour subsister, a dû se transformer ; le château s'est débarrassé de ses organes de défense devenus inutiles ; le riant palais Renaissance est sorti de sa carapace lorsque la volonté du roi fut assez puissante pour exiger qu'en France personne n'habitât plus, désormais, une forteresse.

Fig. 180. — Pont Valentré, à Cahors.
(Cliché Neurdein.)

Fig. 181. — Château d'Angers.
(Cliché Neurdein.)

Les communes, après s'être fait une place dans l'organisation féodale, eu-

Fig. 182. — Vieilles maisons a Bayeux.
(Cliché Neurdein.)

rent à la défendre ; les bourgeois entourèrent leur ville de remparts ; mais ces remparts ne devaient pas plus subsister que les châteaux forts ; il a fallu démanteler ce cercle de pierre où étouffaient les cités prospères. Seules, quelques villes, en Bretagne, Dinan (fig. 171), Saint-Malo, en Ile-de-France, Provins, ont conservé des restes importants de leurs remparts. Mais c'est autour de trois villes méridionales qu'on peut encore en trouver d'à peu près intacts, Carcassonne (fig. 177-178), Aigues-Mortes (fig. 166) et Avignon (fig. 179).

Aigues-Mortes fut créé sur l'ordre de Saint Louis et de Philippe le Hardi. Il faut au roi de France une fenêtre sur la Méditerranée. Aussi cette ville forte, dressée sur le rivage plat, ne ressemble-t-elle en rien aux Acropoles ordinaires ; le sol n'imposait pas de plan compliqué ; la maçonnerie est la seule éminence de la plaine. Sur ce désert de sable et de flaques d'eau s'élève un quadrilatère de murs uniformes flanqués de tours égales. Cette architecture semble écrasée sur un paysage dont les lignes infinies amplifient l'horizontalité somnolente. Sur les quatre faces, les remparts montrent une maçonnerie pleine, sans accident, ouverte seulement d'étroites meurtrières pour l'archer qui guette. Les remparts d'Aigues-Mortes constituent dans toute sa simplicité une fortification médiévale : un mur très épais pour arrêter l'ennemi,

Fig. 183. — Vieilles maisons, a Rouen
(Cliché Neurdein.)

un obstacle n'offrant aucune prise à l'attaque et, par derrière, des cachettes ingénieuses pour les défenseurs. Ici encore, un refuge a été ménagé : la tour Constance se dresse, épaisse, ronde ; cette maçonnerie, de silhouette massive, enferme des chambres aux voûtes élégantes ; le mur est foré de galeries, d'escaliers, qui mettent comme un traquenard sous chacun des pas de l'assaillant. Saint Louis et ses successeurs s'empresserent de rendre aussi imprenable la cité de Carcassonne, quand elle devint ville royale. Dominant le passage historique de la Garonne a la Méditerranée, sur la vaste plaine battue du vent, la fière citadelle dresse sa masse : une double enceinte flanquée de cinquante tours sur une colline abrupte, de grands murs plats, vastes, sans arêtes, sans relief, sans autre aspérité que la rudesse naturelle de la pierre, fendus de longues meurtrières et terminés par des créneaux dont Viollet-Le-Duc a aiguisé le tranchant. Comme tout est calculé pour guetter l'agresseur ! De cent cachettes, on peut le suivre, alors qu'il grimpe vers cette muraille morne sans voir un défenseur. Une promenade sur cette maçonnerie laisse une impression écrasante ; un tel entassement fatigue ; la pierre, d'un gris d'acier, ajoute sa monotonie triste à cette rude carapace où une petite ville achève de mourir, après avoir, pendant des siècles, étouffé en sécurité.

Fig. 184. — Aître Saint-Maclou, a Rouen.
(Cliché Hachette.)

Fig. 185. — Hôtel de Ville de Saint-Quentin.
(Cliché Hachette.)

Les papes d'Avignon entourèrent aussi d'architecture militaire leur ville aimable. Mais ici l'enceinte n'est pas une prison. Pardessus les murs bas surmontés de

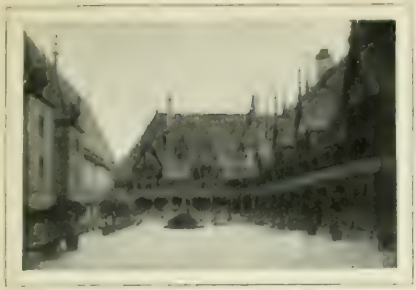


Fig. 186. — Cour de l'Hôtel-Dieu à Beaune.
(Cliché Hachette.)

créneaux très saillants, la ville peut contempler le Rhône et le roc ensoleillé de Villeneuve. La demeure des papes ne ressemble en rien aux châteaux de la féodalité française. Point de tour ronde ni de donjon. Des corps de bâtiments très élevés enferment deux cours quadrangulaires. Pourtant ces murs altiers sont aussi des défenses ; les énormes contreforts qui les consolident se réunissent à leur sommet par des arcs brisés, qui forment mâchicoulis. Les forteresses étaient nombreuses dans le royaume du roi René ; elles supportent le voisinage des magnifiques restes romains. La même radieuse lumière continue à dorer les rudes architectures féodales et les édifices précieux de l'antiquité, les arcs de triomphe et les donjons crénelés, les constructions successives que les civilisations ont extraites du même calcaire provençal. Cependant une architecture civile se constituait dans les villes ; à l'abri de ses remparts, la bourgeoisie, aux XIVe et XVe siècles, commence à s'installer dans des demeures confortables. Elles varient beaucoup suivant les régions ; le style général de l'habitation indique autant que le langage une opposition entre la France d'oïl et la France d'oc. Dans le Midi domine la construction à toit plat, en belle pierre bien taillée ; dans le Nord, les édifices en matériaux légers à combles élevés ; c'est un peu la différence de style qui sépare le roman du gothique. De l'époque romane subsistent quelques maisons, où les fenêtres en plein cintre res-

Fig. 187. — Hôtel de Ville de Compiègne.
(Cliché Hachette.)

Fig. 188. — Château de Josselin.
(Cliché Hachette.)

semblent encore à des constructions gallo-romaines ; dans quelques centres d'art roman, à Cluny, Montferrand, Saint-Gilles, on peut voir encore des maisons des XIIe et XIIIe siècles. Une rue presque entière de Cordes (Tarn) est restée intacte, depuis le XIIIe ou XIVe siècle ; dans cette civilisation qui avait gardé de l'occupation romaine ses traditions municipales de decorum, on continuait à bâtir avec de robustes pierres de taille. A Saint-Antonin, une maison romane, avec beffroi carré, fait penser au palais communal des vieilles cités toscanes ; de fines colonnettes aux chapiteaux sculptés forment au premier étage une galerie précieuse ; le style roman aima toujours à insérer sur une maçonnerie un peu rude quelques morceaux de sculpture très fignolés. Le rez-de-chaussée ouvert offrait une halle aux marchands et à l'oisiveté méridionale de l'ombre ou jouir du plein air.

Les villes du Nord n'ont pas conservé de monuments civils aussi anciens ; elles sont nées plus tard à la civilisation municipale, et la vie plus active les a usées et renouvelées plus d'une fois ; les édifices urbains n'y sont guère antérieurs au XV siècle. Alors on construisit des maisons en charpentes dont le rez-de-chaussée seul était de maçonnerie ; les parties hautes étaient de matériaux légers, soutenus par une ossature de poutres croisées en X ou en N. Parfois les maisons de bois s'élargissent à chaque étage ; sur la rue qui va se rétrécissant en hauteur, les maisons ouvrent de larges fenêtres ; une toiture débordante

Fig. 189. — Hôtel de Cluny, à Paris.
(Cliché Hachette.)

couvre le tout ; un pignon donne à la façade cette silhouette aiguë chère aux gothiques. L'homme du XVe siècle peut, à bon compte, orner sa façade en sculptant des marmousets dans les poutres en saillie ; à l'intérieur aussi, le bois est sculpté et peint ; la maison tout entière semble être un travail d'ébéniste. Les hôtels étaient aménagés comme la partie intérieure des demeures féodales ; l'hôtel de Jacques Cœur à Bourges (fig. 192), l'hôtel de Sens et celui des abbés de Cluny à Paris (fig. 189) sont les demeures non fortifiées de grands seigneurs à la ville. Ainsi que le château, l'hôtel ne montre que sur la cour une façade riante et hospitalière. Il est le plus souvent séparé de la rue par un corps de bâtiment, parfois un simple mur crénelé, qui fait clôture. Avant de pouvoir contempler cette gracieuse architecture, il faut passer sous une porte basse. Au cours du XIVe siècle, l'architecture civile adopte de plus en plus la fenêtre carrée et à croisée sur laquelle s'applique parfois un arc en accolade ; la fenêtre en arc brisé est réservée au style religieux. Une tourelle se détache parfois, coiffée d'un clocheton ; elle enferme un escalier à vis, et ses ouvertures disposées obliquement rendent apparente l'ascension des degrés ; ce sera pendant longtemps un des thèmes favoris de l'architecture française que ces petites tours saillantes ; celle que Raymond du Temple avait construite dans le Louvre de Charles V fut célèbre jusqu'à la Renaissance.

Fig. 190. — Palais de justice de Rouen.
(Cliché Hachette.)

Dans le Royaume de France, on a tardé beaucoup à construire des maisons communales ; les villes n'ont pas atteint la puissance municipale des cités de Flandre, et les cathédrales servirent aussi

Fig. 191. — Palais de justice de Beauvais.
(Cliché Hachette.)

Fig. 192. — Maison de Jacques Cœur, à Bourges. *(Cliché Neurdein.)*

bien souvent aux réunions politiques. Notre-Dame-de-Paris n'était pas achevée depuis fort longtemps que ses voûtes résonnaient aux furieuses invectives que, devant les États, un agent de Philippe le Bel lançait contre le pape. Pourtant à l'administration urbaine il fallait un hôtel où s'installer. Ce sont surtout les villes du Nord, riches cités mêlées à la vie flamande, dont les hôtels de ville présentent un caractère vraiment original, avec la décoration minutieuse chère au luxe de ces civilisations marchandes, et l'énorme beffroi communal, plus fier qu'un donjon féodal. Au rez-de-chaussée, comme à Saint-Quentin (fig. 185) et Arras, une galerie ouverte ; aux étages, des fenêtres, dessinées par de gracieuses courbes, les dernières du style gothique, et parfois, surmontant la façade, comme à Saint-Quentin, une rangée de pignons ; ils faisaient cercle avec les pignons bourgeois autour de la grand place. L'Hôtel de Ville de Compiègne (fig. 187), au contraire, d'une physionomie tout autre, est de ce style d'architecture qui s'est formé au cœur de la France après la guerre de Cent Ans et qui rappelle davantage la puissante architecture féodale. C'est, comme l'hôtel de Cluny ou de Jacques Cœur, un édifice gracieux et sobrement décoré, non pas à la manière de la maison commune de Flandre, ouverte au passant et laissant pénétrer sous ses voûtes la vie grouillante de la place, mais une maison de ville dans une monarchie forte, où les fonctions publiques confèrent une sorte de noblesse, et qui

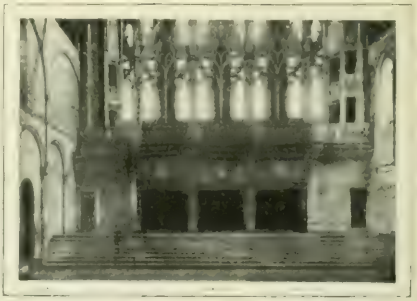


Fig. 193. — Cheminée dans la grande salle du Palais de justice de Poitiers. *(Cliché Hachette.)*

porte, fièrement encastrée dans ses murs, l'effigie équestre du roi. Le Palais de Justice de Rouen montre quelle richesse élégante l'ornementation gothique pouvait déployer sur une façade. De superbes accolades encadrent bien les larges fenêtres. Dans les intervalles, des contreforts, évidés pour abriter des statues, montent jusqu'aux lucarnes, sur lesquelles ils jettent des arcs-boutants, et, sur les combles élevés, la pierre se contourne, frise en une floraison exubérante de pinacles et de gâbles ajourés (fig. 190).

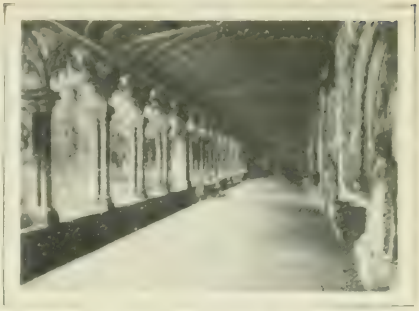


Fig. 194. — Cloître du musée des Augustins, a Toulouse.
(Cliché Hachette.)

A la fin du Moyen Age étaient définitivement constitués les types d'architecture civile, le château, l'hôtel communal ou particulier, tels qu'ils subsisteront après la Renaissance. La rénovation de l'architecture ne portera guère que sur la décoration ; les contreforts évidés vont être remplacés par des pilastres et les gables par des frontons ; les nervures de pierre qui courent capricieusement sur les façades gothiques comme les ceps d'une vieille treille vont se discipliner, s'effacer en bas-reliefs délicats ; mais l'édifice ne sera pas transformé dans la logique de son organisme.

Les hommes du XIVe siècle n'ont plus guère construit de cathédrales ; le grand effort d'invention technique est à son terme, et l'élan mystique est arrêté ; le style gothique continue pourtant à vivre sans se répéter. Les formes générales de l'édifice se font d'une élégance plus précieuse, et l'ornementation ne cesse de s'enrichir.

Fig. 195. — Cloître de la Chaise Dieu.
(Cliché Neurdein.)

Le style gothique du XIVe siècle est plus méthodique, plus calculé

qu'au temps de Philippe Auguste. Des portails occidentaux de Notre-Dame-de-Paris aux portes nord et sud de Jean-de-Chelles, on voit l'architecte rechercher davantage la netteté du dessin : c'est avec sûreté qu'il développe le thème décoratif d'une porte et d'une rose ; les façades prennent une élégance précise, régulière, non sans froideur. A Rouen, l'admirable nef de Saint-Ouen (fig. 196), construite d'un seul jet, sur un plan bien suivi, est d'un style impeccable et un peu nu. Les masses de l'architecture, murs et piliers, les fenêtres élargies à trois meneaux et à roses rayonnantes ont la pureté d'un beau dessin d'architecte.

Fig. 196. — Nef de Saint-Ouen, a Rouen.
(Cliché Hachette.)

On appelle style rayonnant ce style correct et châtié qui parut quand les architectes substituèrent les recherches décoratives aux problèmes de mécanique. Les modifications portèrent sur toutes les parties de l'édifice. Ce qui restait d'inerte dans la maçonnerie fut éliminé ; les fenêtres s'élargirent, les piliers s'affinèrent en un faisceau de colonnettes ; les profils des nervures se firent plus aigus ; les chapiteaux des piliers s'effacèrent ; le triforium fut diminué ou disparut pour donner plus d'élan aux lignes verticales. Le style rayonnant pousse à son degré extrême l'élégance compatible avec la solidité de l'édifice. Pour parer cette ossature un peu grêle et recouvrir cette nudité, les architectes ajoutèrent quantité d'agréments décoratifs : dans les fenêtres élargies, les meneaux multipliés portent des roses ; sur les portails,

Fig. 197. — Nef de la cathédrale d'Avignon.
(Cliché Hachette.)

les gables pointus, ajourés, se dressent comme une dentelle rigide ; les contreforts s'achèvent en pinacles ; des aiguilles de pierre ou de métal hérissent tous les sommets ; les tours s'élèvent, les flèches pointent, flanquées de clochetons ; la pierre se creuse, s'effile, emportée vers le zénith par un élan commun à l'édifice entier.

FIG. 108. — CATHÉDRALE DE SENS.
(Cliché Neurdein.)

L'architecture gothique va ainsi s'enrichissant, alors même que la force créatrice est épuisée ; la cathédrale est un organisme qui peut accueillir indéfiniment des membres et des ornements nouveaux ; le portail peut toujours être surmonté d'un gable ; une façade peut toujours être flanquée de tours ; chaque tour peut toujours porter une flèche. Le plan même de l'édifice se prête aux adjonctions. A Rouen, le corps de la cathédrale disparaît parmi les membres qui lui ont été rattachés, entre les deux tours qui élargissent sa façade, le portail des libraires et celui de la Calende qui mettent des décorations monumentales aux extrémités du transept, la chapelle de la Vierge qui approfondit l'abside et enfin l'énorme flèche qui surmonte la lanterne.

FIG. 109. — PORCHE DE SAINT-MACLOU, A ROUEN.
(Cliché Hachette.)

Les cathédrales que n'avait point terminées le XIIIe siècle n'ont point été abandonnées pourtant. Mais le maître de l'œuvre, lorsqu'il reprend l'édifice, ne songe nullement à retrouver les intentions de l'architecte primitif. Il ne s'associe pas au plan initial ; il s'intéresse seulement à la partie où il travaille, façade, tour, flèche, portail ou chapelle. Aussi la construction des églises ne se poursuit-elle pas à travers les siècles à la manière d'un

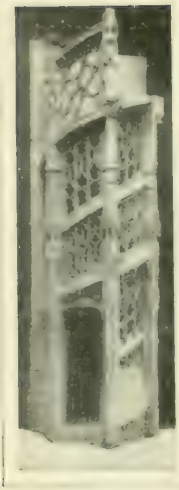


Fig. 200. — Cage d'escalier à Saint-Malo (Ille-et-Vilaine)

théorème repris au point où il a été interrompu. Chaque époque apporte son style particulier ; certaines cathédrales racontent l'histoire entière de notre architecture. La façade de Tours permet de suivre dans leur rapide succession les styles de France. A mesure qu'elle s'élève, sa décoration gothique tourne à l'ornementation Renaissance ; deux tours, parties pour finir en flèches, se terminent en lanternes rondes, à l'italienne. La façade d'Angers commence cette évolution depuis le style roman. La cathédrale de Rodez (fig. 207-208) continue, au delà de la Renaissance même, les avatars de l'architecture française. L'édifice s'élève, sévère et massif, mais, à mesure qu'il monte, se couvre de fioritures ; au deuxième étage de la tour, la muraille pleine commence à se découper, à se détailler, et rapidement les nervures se ramifient avec une richesse exubérante que soutiennent les formes solides d'une géométrie rigoureuse. La façade proprement dite superpose des styles jusqu'en plein XVIIe siècle. Des architectes classiques ont placé au sommet une façade " jésuite " : deux ordres antiques surmontés par un fronton ; pour terminer la cathédrale, on a juché à son sommet une réduction du Val-de-Grâce ou de la Sorbonne.

La décoration intérieure des cathédrales n'est pas moins accueillante ; elle ne cessera de se compléter jusqu'à nos jours. Les XIVe, XVe et XVIe siècles ont enrichi les nefs de jubés curieusement ciselés et détruits au XVIIIe siècle ; ils ont garni le chœur avec des stalles en bois d'une richesse inouïe ; ils l'ont entouré d'une galerie sculptée. Le XVIIe siècle, au pied des piliers, construira des autels de marbre, avec frontons et colonnes encadrant un grand tableau

Fig. 201. — Portail sud de Saint-Rémy, à Reims. *(Cliché Courlieux.)*

FIG. 202. — PORTAIL SUD DE L'ÉGLISE DE LOUVIERS
(Cliché Hachette.)

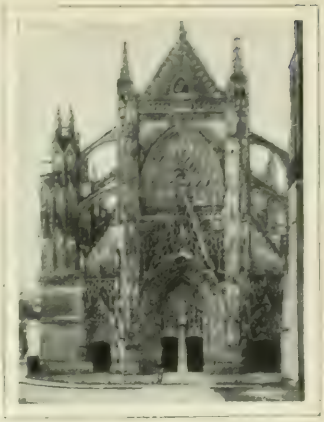


FIG. 203. — ÉGLISE DE LA TRINITÉ, A VENDÔME.
(Cliché Hachette.)

à la mode bolonaise. Le XVIIIe siècle ajoutera ses élégantes grilles de fer forgé, où l'on découvre comme une parenté entre les caprices du flamboyant et ceux de la rocaille.

Les architectes du XVe siècle avaient depuis longtemps perdu l'habitude des vastes entreprises ; ils aimaient à fignoler une partie d'édifice ; ils montraient leur virtuosité à traiter la pierre, qu'ils fouillaient comme le bois et contournaient comme le fer. Quand, après la tourmente de la guerre de Cent Ans, on se remit à maçonner, l'architecture ogivale, durant un demi-siècle, s'épanouit dans le style flamboyant.

Peut-être vint-il d'Angleterre ; il est encore moins monumental, encore plus exclusivement décoratif que le style rayonnant du XIVe siècle, car il tourne en ornements tous les organes de l'édifice gothique. Pourtant il ne méconnaît point le principe de cette architecture et ne fait que le pousser un peu au delà de ses conséquences raisonnables, évidant les

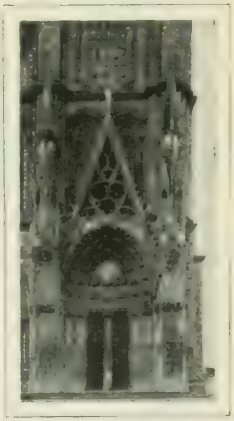


FIG. 204. — PORTAIL DE DROITE, FAÇADE DE NOTRE-DAME-DE-MANTES.
(Cliché Neurdein.)

Fig. 205. — Porche sud de la cathédrale d'Albi
(Cliché Hachette)

masses, divisant les forces vives de la maçonnerie ; les tympans se creusent et ne sont plus qu'un fouillis de nervures ; les tours se hissent, sans mur plein, en superposant de petites flèches et des arcs-boutants ; les filets de pierre se font plus nombreux, plus fins et contournés. Dans les fenêtres élargies, les meneaux se multiplient et se rejoignent par des courbes analogues aux tremblements ascensionnels de la flamme. Les roses de Sens donnent aux yeux une impression d'éblouissement et de fatigue ; ces formes mouvantes, fuyantes, jamais fixées, entraînent le regard dans leurs ondulations capricieuses et n'offrent jamais une ligne stable où le regard puisse s'arrêter. De même, pour les arcs de la voûte ogivale, la simplicité des grands arceaux se complique ; les arcs bifurquent, se ramifient en liernes et en tiercerons ; des nervures de pur ornement les accompagnent de leurs courbes fantaisistes, comme à la cathédrale de Moulins et à Saint-Nizier de Lyon ; le branchage de pierre est de plus en plus enchevêtré.

Fig. 206. — Clôture du chœur de la cathédrale d'Albi.
(Cliché Hachette)

Parfois, les architectes laissent la clé de voûte retomber en stalactite, et cette pierre suspendue ne semble portée par rien ; c'est un chapiteau sans pilier, un point d'appui pour les nervures montantes, comme au portail des Marmousets de Rouen, aux jubés d'Albi et de la Madeleine de Troyes.

Ces raffinements révèlent une architecture plus subtile que vigoureuse. Au style flamboyant, on doit de pures merveilles, des chapelles, des tours, des portails, la lanterne

d'Avioth dans la Meuse, le porche de Saint-Maclou à Rouen (fig. 199), le clocher de Jean Texier à Chartres ; à Beauvais, les portails du transept construit par Martin Chambiges. A Albi, au flanc de la forteresse de brique, les derniers gothiques ont attaché un porche léger fouillé comme une dentelle, comme une pièce d'orfèvrerie (fig. 205). Mais le gothique flamboyant n'a pas élevé de cathédrale grandiose. La vigueur de la construction ne se ramasse plus en quelques troncs vigoureux et hardis, comme au temps des grandes cathédrales ; elle se disperse en branchages tourmentés ; les hautes futaies du gothique primitif se changent en fourrés touffus. La grande époque gothique ne laissait guère plus à inventer en sculpture qu'en architecture. Mais la sculpture peut vivre d'imitation ; une fois détachée de l'architecture qui l'avait jusque-là dominée, elle suivit au cours des XIVe et XVe siècles une évolution particulière, indépendante de tout souci décoratif, en quête de formes plus réalistes ou plus maniérées.

FIG. 207. — TOUR DE LA CATHÉDRALE DE RODEZ
(Cliché Hachette.)

Le motif le plus fréquent était celui de la Vierge. L'image de la Mère, debout, portant l'Enfant Jésus, devait naturellement se multiplier. On ne la trouve pas seulement sur les autels de ses innombrables chapelles et dans les oratoires privés ; on la rencontre au coin des rues, abritée en de petites niches, enchâssée dans le mur des maisons qu'elle protège. L'attitude et l'allure sont celles que le XIIIe siècle a déjà fixées : la Vierge de Paris, d'Amiens, de Reims, la reine gracieuse qui sourit à son enfant.

FIG. 208. — FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE RODEZ.
(Cliché Hachette.)

Fig. 209. — Fragment de la statue de Charles V. (Musée du Louvre.)

Mais, quand elle descend de son piédestal et devient statuette, la Vierge se mêle davantage à l'humanité commune. C'est dans son rôle de mère que les hommes du XIVe et du XVe siècle l'ont préférée ; tandis qu'elle riait aux ébats de son enfant, l'oraison pouvait, sans inconvenance, devenir familière, et les pauvres gens parlaient cœur à cœur avec cette Vierge sans solennité.

Ces images de pierre, de bois ou d'ivoire, n'ont pas toutes été façonnées par des mains expertes ; la bonne volonté de l'ouvrier n'a pas toujours abouti ; l'humble artisan s'est applique à bien conserver le type consacré par les grands imagiers, mais il a souvent omis des nuances ou exagéré certains traits. C'est en considérant les vêtements que l'on peut le mieux dater une Vierge médiévale ; cette sculpture n'a qu'exceptionnellement traité le nu ; le dessin des plis caractérise chacun des moments de cette statuaire à robe longue. Au XIIIe siècle, la draperie était encore un peu sommaire ; les sculpteurs postérieurs traitèrent les plis de robe comme les constructeurs faisaient les lignes de l'architecture ; ils les creusèrent plus minces, plus élégants, puis trouvèrent plaisir à les embrouiller ; à l'époque de Charles V, il était de mode d'entasser sur la hanche de la Vierge un flot de plis tuyautés dessinant des volutes bien rondes, comme des cornets qui se déroulent. A la fin de ce siècle, les draperies, sans se simplifier, perdent leur sécheresse un peu conventionnelle. Elles retombent alors à terre et écrasent autour des pieds leurs cassures profondes et multiples. Influence de la mode ! Ce fut l'époque des robes très longues, des houppelandes abondantes et déchiquetées, que nous voyons, dans les miniatures, envelopper bour-

Fig. 210. — Charles V provenant de la chapelle des Célestins. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

geois et seigneurs à la cour des ducs de Berry ou de Bourgogne. Ces petites Vierges, sculptées parfois bien lourdement, sont comme perdues en des tissus surabondants, où il est malaisé de discerner leur attitude. Les sculpteurs du XIIIe siècle, pour assouplir la raideur archaïque, avaient infléchi légèrement les figures ; les corps pesaient sur une seule hanche, et cette attitude nonchalante dessinait avec élégance des plis obliques. Mais, s'il suffit dans une figure nue comme celles de Praxitèle ou vêtue de vêtements légers, ce mouvement de la hanche est à peine perceptible quand le corps est embarrassé de lourdes draperies. Les imagiers populaires ont donc accentué ce geste jusqu'à la caricature. Au milieu du XVe siècle, les Vierges se contournent bizarrement parmi des replis tourmentés. Vers la fin du siècle seulement, le type de la Vierge retrouvera la grâce et la simplicité.

FIG. 211. — ISABEAU DE BAVIÈRE, TOMBEAU DE SAINT-DENIS. *(Cliché Hachette.)*

FIG. 212. — JEANNE DE BOURBON, PROVENANT DE LA CHAPELLE DES CÉLESTINS. *(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)*

L'œuvre des imagiers gothiques a été reproduite en petit par les ivoiriers. Cette sculpture est une réduction de la grande. Même si les figures de pierre avaient disparu, on pourrait, avec les ivoires, raconter le motif de la Vierge depuis le XIIIe jusqu'au XVe siècle. C'est Notre-Dame en effet qui a été le plus souvent représentée par les ivoiriers. Son image s'est multipliée et répandue en même temps que son culte. On la vit d'abord comme à Paris, à Reims, à Amiens, toute gracieuse, les yeux à peine fendus et souriant un peu de ses lèvres minces. Au cours du XIVe siècle, les figures suivent l'évolution des images de pierre, et il n'est pas d'autres moyens de les dater que la chronologie des œuvres parallèles de la grande

Fig. 213. — Saint Maurice.
(Musée d'Orléans.)
(Cliché Hachette.)

sculpture. On voit alors la préciosité s'accentuer ; les plis de la robe se compliquent ; le " hanchement " du corps s'exagère, et l'aspect général est d'une grâce un peu maniérée ; plus tard la figure s'alourdira, et la fine matière ne réussira pas à traduire le robuste réalisme du XVe siècle.

Les ivoiriers ne s'en sont pas tenus à la copie de la statuaire ; ils ont aussi transposé les effets des enlumineurs, gravant de délicats reliefs sur des plaques d'ivoire qui forment diptyque ou triptyque. Au centre, la Vierge, la petite reine gothique qui sourit à son enfant, accompagnée d'anges à longues robes, à visages poupins ; sur les volets, quantité de petits tableaux où l'ivoirier, suivant le goût du siècle, a fait tenir dans quelques centimètres l'histoire de Jésus ; les scènes sont encadrées de colonnettes et d'arcs brisés que surmontent des gables, tout un décor d'architecture précieusement fouillé qui rappelle les miniatures du psautier de Saint Louis. Les ivoiriers parisiens, à l'exemple des enlumineurs, ont excellé à encadrer des " histoires ", attitudes ingénieuses, visages spirituels, draperies sinueuses, en de petits compartiments gothiques.

Fig. 214.
Figure de roi.
(Musée du Louvre.)
(Cliché Hachette.)

Fig. 215. — Saint Michel terrassant le démon.
(Toulouse, Musée des Augustins.)
(Cliché Hachette.)

La statuaire, durant le XIVe siècle, aboutit peu à peu au portrait ; c'est l'évolution naturelle d'un art à la fois plus indépendant et plus riche de procédés.

C'est aussi une consequence des conditions nouvelles : les artistes sont au service des grands seigneurs qui, de leur vivant, édifient leur tombeau. Depuis Saint Louis, les rois de France font sculpter sur les tombes de Saint-Denis leurs images et celles de leurs ancêtres : ainsi les ducs de Bourgogne à Dijon, le duc de Berry a Bourges, les ducs de Bourbon à Souvigny, les papes à Avignon. Leurs effigies funéraires les montrent étendus, les mains en prière, les pieds sur des bêtes héraldiques, lion ou chien.

Fig. 217. — Sainte Fortunade église de Sainte-Fortunade (Corrèze). (Cliché Hachette.)

Fig. 216. — Vierge en argent doré provenant du trésor de Saint-Denis. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Au temps de Saint Louis, les bustes sont encore loin d'être des portraits ; les costumes seuls paraissent exacts, mais les visages ronds, modeles sans accent, sont inexpressifs, inertes malgré un essai de sourire. Longtemps les sculpteurs de " gisants " s'étaient contentés d'étendre sur une dalle ces mêmes figures qu'ils avaient l'habitude de dresser toutes droites contre des piliers aux porches des cathedrales ; ils ne changeaient rien au dessin des robes ; la draperie restait tuyautée de plis paralleles, comme si la pesanteur, continuant à s'exercer dans le sens du corps, devenait, en même temps que lui, horizontale. A Saint-Denis, Philippe VI et Charles V dorment ainsi, enveloppés

Fig. 218. — La Vierge et l'Enfant. (Toulouse. Musée des Augustins.) (Cliché Hachette.)

Fig. 219. — Figure de la Madeleine. (Musée de Cluny.) (Cliché Mieusement.)

dans un faisceau de plis rigides comme les cannelures d'une colonne renversée, et seul le coussin placé sous leur tête fait supposer que le sculpteur songeait à des figures couchées. A la fin du XIVe siècle pourtant, le bon sens rectifia une manière qui ne se justifiait pas ; les plis s'affaissèrent sur la dalle, s'appliquant sur le cadavre rigide pour en révéler les formes.

Parmi les centres artistiques créés par le luxe des rois et des grands féodaux, Dijon a montré le plus d'activité et d'éclat, et l'ancienne capitale des ducs de Bourgogne conserve encore les chefs-d'œuvre de cette seconde sculpture gothique. Cet art bourguignon apparut et disparut avec la puissance des ducs : il résulte d'une brillante fortune politique bien plutôt que d'un caractère ethnique. Il s'explique par la situation d'une famille féodale et sa suzeraineté sur les Pays-Bas. Ces riches cités de Flandre, réservoirs d'ouvriers habiles, avaient fourni de peintres et de sculpteurs le Paris de Charles V et de Charles VI avant le Dijon de Philippe le Bon. Durant la première moitié du XVe siècle, Paris étant en anarchie et livré aux Anglais, la cour de Bourgogne put seule utiliser la main-d'œuvre flamande.

Fig. 220. — Figure de reine, au Palais de justice de Poitiers. (Cliché Mieusement.)

A la Chartreuse de Champmol, près Dijon, où l'on devait constamment prier pour le repos de leur âme, les ducs de Bourgogne, depuis la fin du XIVe siècle, ont fait exécuter par le Hollandais Claus Sluter († 1406) et ses continuateurs les œuvres les plus

puissantes du Moyen Age a son déclin. Les sculptures ont survecu. Au portail de l'église, aujourd'hui detruite, une Vierge dressee sur le trumeau fait, des l'abord, reconnaitre l'œuvre d'un maitre ; le ciseau hardi qui l'a taillee lui a donné une vie forte et l'a parée d'une élégance vigoureuse ; des draperies abondantes et compliquees l'enveloppent ; mais, dans ce fouillis, le corps robuste organise quelques mouvements simples (fig. 224). De chaque côté, Philippe le Hardi, sa femme Marguerite de Flandre et leurs patrons, avec des physionomies fortement caractérisées, des attitudes des justes, des draperies larges et souples. Tant de vigueur fait paraitre bien timide, indigent, l'art qui avait, quelques années auparavant, dressé le Charles V étriqué des Célestins. Pour le même Philippe le Hardi, Claus Sluter décora de figures sculptées le puits du monastère, groupant tout autour six prophètes : Moïse, David, Jérémie, Zacharie, Daniel, Isaïe ; ils tiennent le phylactère où peut se lire la prédiction par laquelle ils ont annoncé le supplice du Christ. Le monument était dominé par un calvaire, Jésus en croix, la Vierge, la Madeleine et Saint Jean ; seule la tête du Christ a subsisté, une merveilleuse tête d'une majesté douloureuse. Dans cette œuvre, même mutilée, éclate une énergie bien rare dans l'histoire ; cet art est au terme d'un progrès naturaliste ; il est antérieur à cette discipline classique qui va bientôt brider la violence et forcer les accents les

FIG. 221. — APÔTRE PROVENANT DE L'ABBAYE DE RIEUX. (Musée de Toulouse) (Cliché Hachette.)

FIG. 222. — APÔTRE PROVENANT DE L'ABBAYE DE RIEUX. (Musée de Toulouse) (Cliché Hachette)

FIG. 223. — APÔTRE PROVENANT DE L'ABBAYE DE RIEUX. (Musée de Toulouse) (Cliché Hachette.)

Fig. 224. — Claus Sluter. — Portail, Abbaye de Champmol, près Dijon (Cliché Neurdein.)

plus sauvages à s'envelopper d'harmonie. Au temps de Claus Sluter, nul scrupule ne retient l'emportement du statuaire, nul souci de correction ou de beauté ; des têtes énormes sur des corps trapus. Parmi les plis profonds, les sinuosités et cassures de draperies tourmentées, les corps ne se devinent pas ; mais les visages taillés hardiment, creusés, ravinés, ridés, montrent des individualités d'une puissance inoubliable. La couleur, revêtant ces formes brutales, donnait l'apparence même de la réalité à ces vieilles têtes grondantes. Il n'est pas fréquent que les exigences du sujet, les tendances de l'art ambiant et le génie de l'artiste soient ainsi d'accord pour créer des œuvres qui restent harmonieuses dans leur violence. Jamais plus ne se rencontrera chez nous une énergie aussi sauvage, à moins qu'elle ne soit de génies en révolte.

Fig. 225. — Claus Sluter. — Puits des prophètes de la Chartreuse de Champmol. Isaïe et Moïse (Cliché Hachette.)

La puissance bourguignonne fut brisée avant que n'aient été terminés tous les grands travaux projetés par les ducs ; le plus brillant d'entre eux, Philippe le Bon, n'a pas eu son tombeau ; mais, pour ses prédécesseurs, Philippe le Hardi et Jean sans Peur, ont été exécutées deux merveilles d'architecture et de sculpture ; elles sont l'œuvre d'un certain nombre d'artistes ; le second de ces monuments n'a été achevé qu'en 1470 par l'Avignonnais Antoine le Moiturier. Sur un large soubassement de marbre noir, une galerie d'albâtre précieusement fouillée abrite tout un monde de " pleurants ", qui s'agitent sous le fourré des

fines arcatures ; au-dessus, sur une dalle spacieuse, à corniche aiguë, les gisants, enveloppés du grand manteau de cour et, penchés sur leur visage, soutenant le heaume ou l'écusson, des anges aux ailes déployées. Ces pleurants qui circulent sous les dalles funéraires des ducs de Bourgogne, et que l'on aurait pu voir aussi au tombeau du duc de Berry, ce sont les membres de la famille et les officiers de la cour en costume de deuil, tels qu'ils figurèrent aux obsèques. Les corps se perdent dans ces cagoules redondantes, aux replis épais et accidentés. Cette grosse bure, ces visages cachés suggèrent la douleur, bien mieux que des grimaces physionomiques (fig. 230-232).

Fig. 226. — Claus Sluter. — Zacharie et Daniel. Puits des Prophètes, à Dijon. (Cliché Hachette.)

Pourtant les sculpteurs de Dijon n'ont pas exploité toute la force pathétique contenue dans ces tragiques statuettes. La Huerta, le Moiturier les ont même traitées familièrement et se sont amusés parfois de leurs gestes vulgaires. Quelques années plus tard, tout à la fin du XV siècle, dans le tombeau de Philippe Pot (fig. 232), les figurines d'albâtre se sont vigoureusement développées ; il n'y a plus de galerie gothique pour les encadrer ; le décor d'architecture est remplacé par la statuaire. La dalle où Philippe Pot, en armure, est allongé, appuie lourdement sur les épaules de huit pleurants sinistres, à capuches baissées, empêtrés dans leur robe de bure et marchant à pas pesants. Cette violence expressive est au terme de la sculpture médiévale. Avant l'époque de la science nuancée et difficile, un bon ouvrier, bien inspiré, pouvait, sans

Fig. 227. — Claus Sluter. — Moïse et David. Puits des Prophètes, à Dijon. (Cliché Hachette.)

une technique très raffinée, avec une exécution sommaire, et peut-être un peu grâce à elle, frapper rudement, assener le pathétique avec une brutalité qui va disparaître de l'art.

L'architecture gothique avait tué la peinture murale chère aux romans. Elle supprimait à peu près la muraille ; les figures et scènes de l'iconographie chrétienne durent se transporter sur les fenêtres. Quelle fresque murale aurait pu rivaliser avec ces tableaux d'où jaillit la lumière ? Mais cette peinture en vitrail est soumise à une technique trop particulière, fixée par trop d'entraves pour être un art réaliste et non pas seulement une merveilleuse décoration. Les théologiens du XIIe et du XIIIe siècle ont bien pu suggérer aux peintres-verriers des scènes nouvelles ou des symboles ingénieux ; il ne leur importait guère que l'ouvrier imitât les formes vivantes et les couleurs naturelles. Aussi les figures sur verre conservent-elles les formes étriquées, les lignes noueuses et entortillées du dessin romano-byzantin, longtemps après que les sculpteurs s'en sont dégagés. Ce n'est pas là qu'il faut chercher l'effort réaliste qui correspond, dans les arts de la couleur, à celui qui avait ranimé les organismes desséchés de la statuaire. En Italie, la peinture murale, favorisée et non entravée par l'architecture, s'éveillait à la vie, au commencement du XIVe siècle, dans l'œuvre de Giotto. Dans les pays d'art gothique, ce sont les pages des manuscrits enluminés qui préparent l'épanouissement de la peinture.

Fig. 228. Girouette du château de Lude.

Fig. 229. — Tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur. (Musée de Dijon.) (Cliché Neurdein.)

Jamais la miniature n'avait cessé d'être pratiquée par les moines du haut Moyen Age ; mais, au XIIIe siècle seulement, un style nouveau commence à se former, inspiré, semble-t-il, par l'art des sculpteurs et celui des verriers. Il y a plus d'une

ressemblance entre les petites figures du psautier de Saint Louis et les saints que l'on sculptait à cette époque. Le dur dessin d'autrefois s'est affiné et assoupli. De plus, après la sécheresse des miniatures bénédictines, les enlumineurs du XIII siècle, éblouis par les merveilleuses verrières gothiques, s'étaient efforcés d'en égaler l'éclat ; ce ne sont que couleurs pures, rouges, bleues, que nul mélange ne vient rompre ou alourdir ; la feuille d'or sur laquelle se détachent les petites figures étincelle à chaque page et, à mesure qu'on feuillette, lance des feux comme le vitrail d'une chapelle obscure. Plus d'une fois l'encadrement des vignettes rappelle le dessin d'une fenêtre ogivale et ses meneaux rayonnants. Les enlumineurs parisiens du XIII siècle ont d'abord tenté de fixer sur le parchemin cette peinture de pierreries.

FIG. 230. UN PLEURANT DU TOMBEAU DU DUC DE BERRY (Musée de Bourges) (Cliché Hachette)

FIG. 231. — CLAUS SLUTER ; CHRIST DU PUITS DES PROPHÈTES. (Musée archéologique de Dijon.)

Mais l'enlumineur ne pouvait se résigner au dessin conventionnel du vitrail. Déjà, dans le psautier de Saint Louis, les figures sont aisées et vivantes, avec une gentillesse spirituelle analogue à celle que l'on retrouve dans l'album de Villard de Honnecourt. Cet architecte du milieu du XIII siècle dessine d'une plume libre et trace des figures sinueuses enveloppées de robes souples ; sans doute, il lui manque l'anatomie et la perspective ; ce sont des insuffisances fréquentes dans la plastique médiévale ; mais il sait déjà

FIG. 232. — TOMBEAU DE PHILIPPE POT. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette)

agiter allègrement ses petits bonshommes et s'échapper de l'ankylose byzantine. Dans le psautier de Saint Louis et les meilleurs manuscrits de cette fin du XIIIe siècle, on retrouve même sur les figures les sourires pointus de certaines sculptures contemporaines. A la suite des imagiers, les enlumineurs prennent peu à peu possession des apparences de la vie.

Fig. 233. — Chanoine priant, figure tombale au Musée du Mans (commencement du XVIe siècle). (Cliché Hachette.)

Durant le XIVe siècle, cette conquête se poursuit rapidement ; c'est à Paris que travaillent la plupart des miniaturistes ; ils sont d'origines très variées, souvent des provinces du Nord ; mais tous ils prennent dans la ville du roi un même style. Leurs ateliers ont préparé les destinées de la glorieuse peinture du XVe siècle. L'évolution est confuse parce que les œuvres sont enfouies en des manuscrits nombreux et dispersés. On peut pourtant mesurer de loin le chemin parcouru. Les enlumineurs d'abord abandonnent leurs habitudes décoratives pour des soucis réalistes. Leurs miniatures font moins songer à des vitraux, davantage à la réalité ; les lignes perdent leur dureté et se libèrent de l'ossature de plomb qui cerne les figures de verrière ; les couleurs sacrifient de leur pureté et de leur éclat pour se prêter au modèle ; les fonds d'or diminuent, s'évanouissent ; un commencement de paysage se montre, le ciel et le sol, de l'azur et du vert. Le peintre va maintenant regarder la nature.

Fig. 234. — Le lai d'Aristote. Cathédrale de Lyon. (Cliché Hachette.)

Les contemporains de Charles V ont pu reconnaître en feuilletant les pages d'un manuscrit quelques aspects de leur époque. Les miniaturistes n'étaient plus des bénédictins en cellule, mais des laïques en liberté ; ils avaient les yeux grands ouverts sur les hommes et les choses. Ils vivaient auprès de la porte Saint-Denis et menaient joyeuse vie, si on en croit Christine de Pisan.

Ils ont su portraiturer Charles V recevant des manuscrits ; ils ont aussi introduit, en marge de l'iconographie habituelle, des figures et des scènes de la rue et mêlé des anecdotes familières aux récits traditionnels. Si la perspective de ces petites images est conventionnelle encore, elle est pourtant intelligible ; le miniaturiste voit mal un ensemble ; mais en des juxtapositions disparates, combien d'épisodes joliment observés où il est facile de retrouver la vie parisienne au temps de Charles V !

FIG. 235. — STATUE D'ANTOINETTE DE FONTETTE, AU MUSÉE DE DIJON. (XVIe SIÈCLE).
(Cliché de Beauregard.)

L'apparition du paysage manifeste une conception renouvelée de la peinture. Quand ils eurent renoncé aux fonds d'or, les enlumineurs peignirent leurs petites figures sur un sol de verdure tendre et sous un ciel d'un bleu immaculé. A la fin du XIVe siècle, ces indications sommaires devinrent plus riches et plus précises. Parmi les manuscrits, reviennent très souvent les livres d'heures, dont les premières pages forment un calendrier aux mois illustrés. Ces illustrations, traditionnelles depuis bien longtemps, représentent les occupations humaines et surtout la vie aux champs. Les sculpteurs se contentaient de montrer les attitudes du moissonneur, du vendangeur, du semeur ; quand les enlumineurs durent mettre un paysage derrière ces petites figures, il leur fallut apprendre à distinguer les saisons par la couleur du ciel et l'aspect des plantes. Au temps de Char-

FIG. 236. — TRIPTYQUE EN IVOIRE DU XIVe SIÈCLE.
(Musée de Cluny.) (Cliché Hachette.)

Fig. 237. — Dressoir du XVIe siècle, au Musée de Cluny. (Cliché Hachette.)

les VI, les paysages enluminés, avec quelques conventions encore, savaient préciser ces différences. Le plus illustre des manuscrits de cette époque, les Très Riches Heures du duc de Berry, fut enluminé pour ce prince par trois artistes venus du Limbourg (1416). Ils ont agrémenté les paysages par la représentation des châteaux de la maison de France. Assis dans son fauteuil, le vieux duc pouvait, en feuilletant ses heures, cheminer par la pensée de Poitiers à Mehun-sur-Yèvre, de Vincennes au Louvre ou au Palais de la Cité. Cette œuvre étonnante donne une image colorée de la France d'alors, les gens du peuple au travail, les seigneurs chassant et chevauchant et, sur les sommets, dominant la plaine où le paysan sème ou récolte, de merveilleux châteaux aujourd'hui disparus, dernières demeures féodales où la fierté des vieilles forteresses s'égayait de préciosités gothiques. Ces modestes tableautins ont une fraîcheur aimable qu'ils doivent à la légèreté du procédé — un peu de gouache sur du parchemin. — Cet art grêle donne du monde qu'il copie une idée gracieuse et menue. Sans doute ce sont des images exactes que ces petits châteaux ciselés comme des châsses, ces grands seigneurs fourrés comme des félins, barioles comme des papegais, mais l'architecture et la sculpture contemporaines évoquent une civilisation autrement brutale.

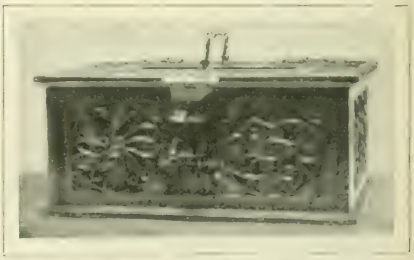


Fig. 238. — Coffret du XVe siècle, au Musée de Cluny. (Cliché Hachette.)

L'enluminure n'était plus, à la fin du XIVe siècle, le seul procédé de peinture. Quelques artistes peignaient à la détrempe sur des pan-

neaux de bois. Ils ne faisaient guère qu'amplifier les petites compositions des miniatures. Ces enlumineurs en grand manquent de robustesse ; quelques détails, bien venus, montrent de la délicatesse d'observation ; mais les couleurs trop tendres et l'abus de l'or entravent dans leur conquête réaliste les Malouel, Bellechose, Broederlam, tous ces artistes néerlandais qui travaillèrent pour les ducs de Bourgogne (fig. 242-244).

Fig. 239. — Le Calvaire, partie centrale du parement de Narbonne. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

C'est alors que, dans le premier quart du XIVe siècle, deux événements changèrent les destinées de la peinture française. L'invasion anglaise refoula vers le Sud la royauté et la plupart des industries qu'entretenait son luxe. Paris, pour longtemps, perdit sa force de rayonnement. Dans ce même temps, des artistes du Nord, les Van Eyck, imaginèrent une technique nouvelle qui amplifiait prodigieusement la puissance de la peinture en mettant à sa disposition un instrument plus robuste et plus précis. Tandis que cette peinture renouvelée devenait l'art national des grandes villes néerlandaises, et comme le fruit naturel de cette civilisation urbaine, chez nous elle n'a fleuri qu'en de rares provinces ; elle ne fut pas, comme la sculpture, un art autochtone ; pendant longtemps encore, elle semblera un produit transplanté ; il a fallu, pour attirer et retenir les peintres, des amateurs généreux, grands seigneurs et riches bourgeois.

Fig. 240. — Cheminée du XVe siècle provenant du Mans. (Musée de Cluny.) (Cliché Hachette.)

Le désastre de la monarchie française n'avait pas arrêté l'émigration néerlandaise ; mais les peintres des Pays-Bas se dirigèrent davantage vers la cour de Bourgogne et, de là, vers la

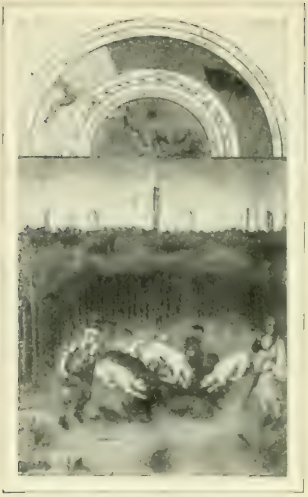


Fig. 241. — Les frères de Limbourg. — La chasse à Vincennes. Miniature des Très Riches Heures du duc de Berry. (Musée Condé, à Chantilly.) (Cliché Hachette.)

Provence et l'Italie. Philippe le Bon, Charles le Téméraire et leurs ministres eurent pour les portraiturer de très grands peintres ; pour leur chancelier Rolin, Jean Van Eyck, Rogier Van der Weyden, d'autres encore ont exécuté des chefs-d'œuvre. Dans ces relations entre Flandre et Bourgogne, les Flamands ne doivent rien au milieu bourguignon ; la cour de Dijon n'a pas acclimaté la plante néerlandaise, elle en a seulement cueilli les fruits. Peut-être en fut-il de même pour la sculpture, mais les monuments de pierre sont plus stables que les panneaux des peintres ; les œuvres de la Chartreuse de Champmol, restées en place, constituent une manière de musée local, d'où semble rayonner le génie d'une école. Dans sa lointaine expansion, la peinture néerlandaise a même fondé des colonies beaucoup plus actives que Dijon ; elle atteignit l'Italie, à travers l'Allemagne et la France ; les peintres flamands ou hollandais ont voyagé vers Gênes, parcourant du Nord au Sud l'Est de la France. Cette grande voie, qui rencontre les foires de Champagne, de Lyon et de Beaucaire, est une route artistique.

Sur ce passage, Avignon, qui vient de perdre ses papes, et Aix, une des capitales du roi René, sont des étapes pour les peintres en voyage. Dès le XIVe siècle, l'art siennois et giottesque était entré en France par Avignon. Les salles du palais

Fig. 242. — Jean Malouel. — Dieu le Père, la Vierge et Saint Jean pleurant sur le cadavre de Jésus. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

des papes ont été décorées de fresques italiennes, et sans doute plus d'un motif est venu jusqu'à Paris inspirer les peintres ou les miniaturistes ; dans le " parement de Narbonne ", malgré l'acuité du dessin gothique, on retrouve la mollesse sinueuse des compositions siennoises (fig. 239).

FIG. 243. — PORTRAIT DE JEAN LE BON. (Bibliothèque nationale.) (Cliché Hachette.)

Au XVe siècle, les peintres qui ont passé par Avignon apportaient le style précis du Nord. L'un d'eux nous est connu, Enguerrand Charonton, de Laon, qui peignit une Vierge, au visage pâle, aux traits menus, couronnée par le père et le fils et de chaque côté une multitude de figures célestes (1453). Cette apparition domine une vision de Provence, un paysage brûlé, des collines sèches, semées de maisons blanches (fig. 248). Un chef-d'œuvre mystérieux et anonyme, une Vierge de pitié, autrefois à Villeneuve-d'Avignon, transpose un de ces groupes pathétiques que les imagiers taillaient dans la pierre ou le bois. L'ampleur et la franchise des formes sculptées remplacent ici la gentillesse menue des figures d'enlumineurs (fig. 249). A Aix, le roi René groupait des peintres dont quelques-uns venaient de Flandre. Nicolas Froment, bien qu'il soit d'Uzès, a fait son profit du naturalisme néerlandais. Son tableau du " Buisson ardent " (fig. 251), par l'exactitude du détail et l'éclat des couleurs, révèle un disciple de la manière brugeoise (1476). Il fut, par surcroît, un excellent portraitiste du bon roi René et de sa femme, Jeanne de Laval. Son autre tableau certifié, une résurrection de Lazare, montre, ainsi que plusieurs autres peintures anonymes, comment l'art de Flandre s'était acclimaté, racontant les légendes locales et empruntant à la Provence ses aspects. On a plaisir à retrouver les paysages ensoleillés

FIG. 244. — BRŒDERLAM. — L'ANNONCIATION : FRAGMENT DU RETABLE DU MUSÉE DE DIJON. (Cliché Neurdein.)

FIG. 245. — DESCENTE DE CROIX.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

et, parfois, quelques têtes hirsutes et truculentes, des visages féminins au teint mat, coiffés de bandeaux bruns. Cette province artistique, destinée à s'effacer de plus en plus dans la France, n'en gardera pas moins, pendant très longtemps, sa personnalité. Elle continuera d'envoyer de nombreux artistes à la cour et à Paris, ce qui est encore un moyen de prouver sa vitalité dans un organisme où le centre absorbe de plus en plus les énergies.

Cependant, un peu à l'écart de cette grande voie où l'art circulait de Flandre en Italie, la France monarchique se remettait peu à peu de la terrible crise où elle faillit sombrer ; chassée de Paris par l'invasion anglaise, la royauté s'était installée au sud de la Loire. Alors que les provinces de l'Est, des États du duc de Bourgogne à ceux du roi René, étaient ouvertes aux influences étrangères, la France du roi de Bourges s'était resserrée sur son centre, isolée en elle-même, séparée pendant longtemps de ces provinces néerlandaises dont la vie artistique était, jusqu'à ce jour, si étroitement mêlée à la sienne. La peinture continua de fleurir ; ce fut un art d'une fine originalité, mais avec une débilité de convalescent ; il manquait d'un centre fort où se fixer et de traditions locales profondes où trouver une direction ; Tours, Bourges, Moulins, ont également participé à l'existence de cette école acc-

FIG. 246. — SAINT SEBASTIEN
(Musée d'Avignon.) (Cliché Hachette.)

phale ; on l'appelle l'école de la Loire ; et comme elle, le grand fleuve coule, nonchalant et indécis, dans un lit trop vaste.

Le Tourangeau Jean Fouquet (1415-1485) semble avoir été le grand peintre au temps de Charles VII et de Louis XI. On verrait mieux combien peu il est l'élève des Néerlandais si l'on ne voulait à tout prix, pour le faire plus grand, lui attribuer quelques très beaux portraits anonymes où se retrouvent l'impeccable sûreté et la précision de l'art flamand ou flamingant. Quatre peintures à peu près certaines font revivre les figures les plus illustres du royaume, en ce milieu du XVe siècle : Charles VII, " le roi très victorieux " (fig. 258) ; Jouvenel des Ursins, son conseiller (fig. 257) ; Étienne Chevalier, trésorier de France, et enfin une Vierge qui, malgré l'indigence de la peinture, présente ce vif intérêt d'être sans doute le portrait d'Agnès Sorel. Dans chacune de ces œuvres, mêmes mérites et mêmes insuffisances ; le peintre a bien vu ses personnages et les a montrés aussi typiques qu'on peut le souhaiter : le roi — un pauvre être grelottant et fourbu, — Jouvenel — un bourgeois obèse et apoplectique. Mais, s'il voit juste, le peintre n'est pas un exécutant très sûr ; le dessin manque de nerf ; son pinceau de miniaturiste réussit mieux les figures où l'imprécision devient de la grâce. Il a enluminé un livre d'heures pour Étienne Chevalier, une Histoire des Juifs de Josèphe, et y a prodigué de fines images de son pays et de son temps. La

Fig. 247. — Jacquemart de Hesdin. Les Noces de Cana. Ms. lat. 919. *(Bibliothèque Nationale.)*

Fig. 248. — Enguerrand Charonton. — Le couronnement de la Vierge ; fragment du tableau de Villeneuve-lès-Avignon. *(Cliché Langlois.)*

Fig. 249. — Vierge de Pitié provenant de Villeneuve-les-Avignon. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

tout neuf, se dressent sur la rive. Il est aisé aussi de reconnaître quelques monuments illustres de Paris, Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, Vincennes, la Bastille, le gibet de Montfaucon. Les scènes de l'histoire sacrée sont jouées par des contemporains de Charles VII ou de Louis XI ; parfois défilent au milieu des cultures les lourds gens d'armes qui ont expulsé l'Anglais ; ailleurs on voit des bourgeois cossus converser de leurs affaires, et des commères caqueter autour d'une accouchée. Il vaut la peine de s'arrêter devant ces paysages et ces petites gens ; nos peintres nous donneront bien rarement le plaisir de voir au naturel la terre de chez nous et ses paysans (fig. 252-253).

Fig. 251. — Nicolas Froment. Le Buisson ardent. Cathédrale d'Aix-en-Provence. (Cliché Neurdein)

légèreté du procédé, la limpidité de la couleur sont en harmonie avec la nature tourangelle, les collines molles et bleuissantes qui, par delà les petites figures du premier plan, bordent au loin la vallée de la Loire. Le fleuve coule paresseusement dans ses prairies, le ciel est d'azur léger, lumineux et transparent ; parfois, une ville en ses remparts ou un château blanc,

Fig. 250. — Jean Fouquet. Portrait du peintre. Émail. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Déjà, pourtant, l'art français est près d'accueillir les motifs d'un art étranger. Fouquet est allé en Italie, et il en a rapporté des dessins d'arabesques et de pilastres, toute une ornementation à la Michelozzo, qu'il s'empresse d'utiliser, souvent mal à propos ; symptôme bien caractéristique que ce Tourangeau, sacrifiant au milieu du XVe siècle, les fantaisies du gothique flamboyant pour la décoration plus méthodique, moins capricieuse, de l'Italie. Cette facilité d'accueil, on la retrouve dans l'entourage de Fouquet, chez un de ses continuateurs, le miniaturiste Jean Bourdichon. Le Livre d'heures d'Anne de Bretagne (fig. 260-261) (1508) montre une douceur continue qui ne va pas sans fadeur. Le peintre regarde moins autour de lui le monde vivant ; son pinceau se complaît aux formes molles et aux couleurs tendres. Un peintre aimable a laissé des peintures charmantes, dont la plus importante est dans la cathédrale de Moulins. Comme Bourdichon, ce " Maître de Moulins " (fig. 256, 259, 262, 263, 265) fut avant tout un portraitiste pieux de la Sainte Vierge (entre 1480 et 1500) ; il la peignait délicate et pâle et posait parfois sur sa tête la coiffe blanche des Berrichonnes. Même quand il la montre dans la splendeur de sa cour céleste, il ne la dépouille point de son ingénuité de jolie paysanne. Les grands seigneurs et les châtelaines de France n'ont pas encore l'allure aristocratique que leur prêtera la Renaissance ; dans les figures se reconnaît le type du terroir, comme

FIG. 252. — JEAN FOUQUET. — ADORATION DES MAGES. HEURES D'ETIENNE CHEVALIER. (Musée Condé, à Chantilly.) (Cliché Hachette.)

FIG. 253. — JEAN FOUQUET. — PRISE DE JÉRICHO. HISTOIRE DES JUIFS DE JOSÈPHE. (Bibliothèque Nationale.) (Cliché Berthaud.)

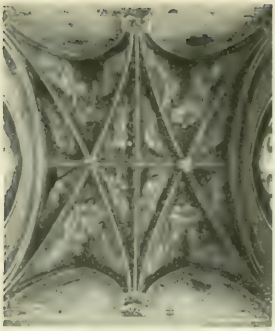


FIG. 254. — VOÛTES DE LA CHAPELLE DE LA MAISON DE JACQUES CŒUR, A BOURGES. *(Cliché Neurdein.)*

dans le paysage les molles et verdoyantes ondulations du sol bourbonnais. Pourtant cet art séduisant manque de force ; on le sent facile à influencer. Ce qui lui appartient en propre, c'est une sensibilité fine, une élégance naturelle qui corrige les figures septentrionales de leur gaucherie native, sans leur donner pourtant les poses superbes de l'art italien et sa science de mise en scène. A cette date, l'art français s'abandonne à un idéal d'élégance et de beauté, et semble, comme l'art européen tout entier, se mettre à l'unisson de l'Italie. Alors que Memling et Gérard David laissent le réalisme flamand s'attiédir au souffle méridional, dans les miniatures de Jean Bourdichon, à tout instant, on croit reconnaître quelque figure de Vierge ou de Saint Sébastien venue d'Ombrie. L'art gothique enveloppe son timbre aigu d'une harmonie nouvelle. Nul milieu ne semble mieux fait pour concilier les discordances entre le Nord germanique et le Midi latin. Les pires antipathies ne sauraient résister à l'éclec-

FIG. 255. — FRAGMENT DE LA DANSE MACABRE DE LA CHAISE-DIEU. *(Cliché Neurdein.)*

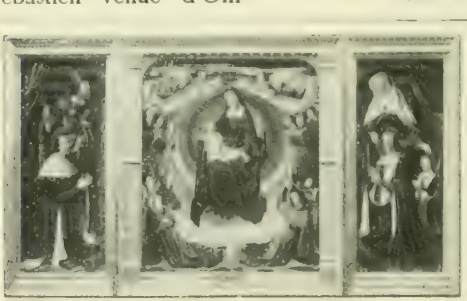


FIG. 256. — LE MAÎTRE DE MOULINS. — LA VIERGE GLORIEUSE ET LES DONATEURS, PIERRE DE BOURBON ET ANNE DE BEAUJEU ; CATHÉDRALE DE MOULINS. *(Cliché Neurdein.)*

Fig. 257. — Jean Fouquet : portrait de Jouvenel des Ursins (*Musée du Louvre*) (*Cliché Hachette*)

Fig. 258. — Jean Fouquet : portrait de Charles VII. (*Musée du Louvre*) (*Cliché Hachette*)

tisme accueillant de l'hospitalité tourangelle. Pour s'éprendre de la beauté que l'on prépare depuis un siècle de l'autre côté des Alpes, l'aristocratie de France n'attend plus que de la connaître.

Mais on donnerait de cet art gothique finissant une idée bien insuffisante si on laissait croire qu'il fut tout entier féodal et n'exécuta des œuvres de sculpture ou de peinture que pour orner des tombeaux, commémorer la piété des donateurs, ou amuser le goût cultivé des Mécènes. En dehors de cette statuaire de luxe, de cette peinture brillante et difficile, il y eut au XVe siècle encore un art populaire malaisé à connaître, mais qui exprime l'âme de ce temps avec une sincérité directe et souvent brutale. La sculpture des tombeaux, les tableaux au donateur sont des œuvres de piété officielle ; mieux que ces objets de luxe, les naïves Vierges de Pitié que l'on trouve en de nombreu-

Fig. 259. — Le Maître de Moulins. — La Nativité. Évêché d'Autun. (*Cliché Langlois.*)

Fig. 260. — Jean Bourdichon — La Nativité. Miniature du Livre d'heures d'Anne de Bretagne. (Bibliothèque Nationale.) (Cliché Berthaud.)

Fig. 261. — Jean Bourdichon. — Anne de Bretagne et ses patronnes. Miniature du Livre d'heures d'Anne de Bretagne. (Bibliothèque Nationale.) (Cliché Berthaud.)

ses églises de village et quelques peintures grossièrement badigeonnées sur de vieux murs se rattachent à la commune humanité. Si ces œuvres populaires s'étaient mieux conservées, nous pénétrerions davantage l'âme de ce temps. Un motif surtout semble avoir été cher à l'humanité d'alors et en avoir exprimé les préoccupations profondes : la danse macabre, le thème des vivants conduits au tombeau par des morts ricaneurs. Elle apparut sans doute en 1424 à Paris, au charnier des Innocents, et de là se répandit à travers la France ; on en trouve aujourd'hui des traces éparses, à Kermaria, en Bretagne, où des morts plaisantins lutinent des abbés ; à la Chaise-Dieu, où des figures tracées au trait noir détachent nettement une silhouette blanche sur un fond d'ocre rouge (fig. 255); à l'aître Saint-Maclou (Rouen), cette danse macabre, sculptée dans le bois, s'effrite lentement. Dès sa naissance, la gravure s'emparera de ce motif ; elle propage dans le peuple ce " sermon sur la mort " qui répondait sans

Fig. 262. — Le Maître de Moulins. — Pierre de Bourbon et Saint Pierre. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

FIG. 263. — LE MAÎTRE DE MOULINS. — FIGURE INCONNUE ET LA MADELEINE.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

doute aux préoccupations du XVe siècle ; les hommes avaient souffert de la guerre civile et de la guerre étrangère ; en ces temps de pillage, de famine et de peste, la mort ne se laissait pas oublier, et la pensée que tous, du mendiant au roi, à l'empereur, au pape, étaient égaux devant elle, donnait aux petits une sorte de satisfaction vindicative ; une frénésie burlesque et sinistre s'empare alors de ces pauvres mannequins ; la danse se rythme au bruit des tympanons et du cliquetis des squelettes. Les peintres ne furent pas seuls à montrer cette effroyable allégresse devant les exploits de la mort. Ces aspects de la putréfaction que Villon a décrits avec tant de crudité, les sculpteurs ont mis une étrange insistance à les détailler dans leurs cadavres de pierre. Mais le temps approche où ces œuvres rudes vont disparaître devant un art plus savant. Les fantômes sinistres de la nuit vont s'évanouir dans la radieuse lumière de la Renaissance.

Comment l'art gothique n'aurait-il pas disparu alors que les conditions mêmes du travail gothique ne devaient pas survivre au Moyen Age ? Déjà, au XVe siècle, les arts ne satisfont plus comme autrefois à des nécessités collectives ; ils émanent d'individualités plus caractérisées et s'adressent à des particuliers ; les amateurs et les artistes commencent à se reconnaître et à se rechercher. Même en architecture, les morceaux de bravoure que le gothique flam-

FIG. 264. — LE MAÎTRE DE MOULINS. — ANNE DE BEAUJEU ET SAINT JEAN.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Fig. 265. — Scène du roman « Les échecs amoureux ». (Bibl. Nat. Ms fr. 143.)

boyant ajoute aux grandes cathédrales paraissent n'être que des fantaisies personnelles, caprices décoratifs dessinés par un architecte ingénieux pour satisfaire un donateur. On ne sent rien là de cette pensée commune et de cette nécessité mécanique unies autrefois pour dresser les cathédrales. La sculpture exige une habileté plus grande ou une éducation plus raffinée. L'imagier du XIII siècle taille des figures d'une grande beauté, mais simplifiées, sommaires, comme il convient à un art monumental et à un siècle idéaliste. Au XIIIe siècle, de très belles statues ont pu être exécutées par des praticiens de second ordre ; des voix incultes ont pu tenir excellemment leur partie dans les chœurs du plain-chant. Mais, à la fin du Moyen Age, la plastique devient plus réaliste et les figures plus caractérisées ; les sculpteurs et les peintres veulent exécuter des portraits. Pour cet art difficile, il faut des artisans exercés, une technique très savante ; de la foule anonyme des imagiers populaires se détachent quelques artistes plus adroits, dont la renommée se répand et que les grands seigneurs appellent de très loin. Et de même en peinture. C'était un travail fort complexe, mais enfin c'était un travail machinal que celui de la mosaïque ou du vitrail ; la fresque elle-même avait été réduite à une telle simplicité de moyens que, à l'époque romane, des artisans sans génie pouvaient aisément la pratiquer. Et maintenant voici que les peintres de miniatures et de retables s'attachent à cette entreprise si difficile que le but n'est jamais atteint :

Fig. 266. — Chœur de l'église de la Chaise-Dieu. (Cliché « Monuments Historiques ».)

FIG. 267. — TAPISSERIE DE L'APOCALYPSE A ANGERS
(Cliché "Monuments Historiques".)

formes et des belles couleurs, remplace le sentiment religieux à mesure qu'il se retire. Les arts lentement changent de raison d'être.

Enfin, cependant que s'éteint ce foyer de légendes que fut l'âme médiévale, la tendresse et le merveilleux de l'art chrétien meurent peu à peu dans l'atmosphère refroidie. L'ingénuité ne peut s'attarder dans l'âge mûr ; si elle se prolonge trop, elle semble être de la débilité intellectuelle. Un jour donc

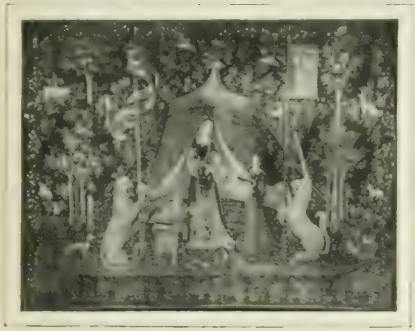


FIG. 269. — TAPISSERIE DITE DE LA LICORNE.
(Musée de Cluny.) (Cliché Hachette.)

copier la nature et reproduire les aspects de la vie ; les traditions d'atelier ne suffisent plus à l'art ; bientôt on exigera l'originalité ; les artistes comptent d'autant plus qu'ils ont su mieux rejeter les traditions qui étaient, au XIIIe siècle, l'art tout entier. Une passion nouvelle, l'amour des belles

FIG. 268. — TAPISSERIE
DE L'APOCALYPSE, A ANGERS.
(Cliché "Monuments Historiques".)

il fallut renoncer aux caresses du parler enfantin et accepter résolument les formes sévères de la raison adulte. Les fantaisies de l'art furent de plus en plus détournées vers la Mythologie antique, sur laquelle la Religion n'a plus aucun droit. L'Art et le Christianisme d'ailleurs se retrouvent de temps en temps et jamais la séparation ne sera complète ; mais ils se traiteront désormais avec

gravité, sans l'abandon familier du temps où ils menaient une vie commune ; ces personnes devenues graves ne se rappelleront plus jamais qu'elles ont joué ensemble dans leur enfance.

BIBLIOGRAPHIE. — V. Leclerc et E. Renan, *Discours sur l'état des Lettres et des Beaux-Arts au XIVe siècle*, Paris, 1865, 2 vol. — Lecoy de la Marche, *Extraits des Comptes et Mémoriaux du roi René*, Paris, 1873 ; *Le roi René*, Paris, 1875, 2 vol. — Mgr Dehaisnes, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, Lille, 1886, 3 vol. ; *L'Art flamand en France* (*R. S. B. A. D.*, 1892). — J.-M. Richard, *Mahaut, Comtesse d'Artois et de Bourgogne*, Paris, 1887. — C. Enlart, *Les Origines anglaises du style flamboyant* (*Bulletin de l'Union syndicale des Architectes français*, 1908). — L. Delrosiers, *La Cathédrale de Moulins*, Moulins, 1871. — Dufay, *L'Église de Brou et ses Architectes*, Lyon, 1879. — Abbé Fossey, *Monographie de la Cathédrale d'Évreux*, Évreux, 1898. — Viollet-Le-Duc, *Essai sur l'Architecture militaire au Moyen Âge*, Paris, 1854 ; *Histoire d'une forteresse*, Paris, 1874. — E. Lefèvre-Pontalis, *Le Château de Coucy*, Paris, 1909. — A. Robert, *Le Château de Pierrefonds*, Paris, S.d. — E. Viollet-Le-Duc, *La Cité de Carcassonne*, Paris, 1878. — Ph. Lauzun, *Le Château de Bonaguil*, 2e éd., Paris, 1884. — A. Darcel, *L'Architecture civile au Moyen Âge* (*G. B. A.*, 1862, II). — Gaignières, *Recueil de tombeaux* (dessins à la *Bibliothèque Nationale*). — E. Mâle, *L'Art chrétien à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1908. — C. Enlart, *La Satire des mœurs dans l'Iconographie du Moyen Âge* (*Mercure de France*, déc. 1909 et janv. 1910). — L. de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, Paris, 1849-1851, 3 vol. — Bern. Prost, *Quelques documents sur l'Histoire des Arts en France* (*G. B. A.*, 1887, I) ; *Documents sur les Artistes dijonnais au XVe siècle* (*G. B. A.*, 1890, II, et 1891, I) ; *Les Arts à la cour du Duc de Berry* (*G. B. A.*, 1895, II). — A. Perrault-Dabot, *L'Art en Bourgogne*, Paris, 1894. — A. Kleinclausz, *Claus Sluter*, Paris, 1905. — A. Germain, *Les Néerlandais en Bourgogne*, Bruxelles, 1909. — N. Rondot, *Jacques Morel* (*R. S. B. A. D.*, 1889). — Abbé Requin, *Le Sculpteur Jacques Morel* (*R. S. B. A. D.*, 1890). — Abbé Requin, *Antoine le Moiturier* (*R. S. B. A. D.*, 1890). — Marquet de Vasselot, *Antoine le Moiturier* (*Mon. Piot*, III, 247). — P. Mantz, *La Peinture française du IXe au XVIe siècle*, Paris, 1898. — L. Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1868-1881, 3 vol. — G. Graf Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig, 1907. — H. Martin, *Les Miniaturistes français*, Paris, 1906. — J.-J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, Duc de Berry*, Paris, 1894-1896, 2 vol. — L. Delisle, *Les Heures du Duc de Berry* (*G. B. A.*, 1884, I). — A. de Champeaux et P. Gauchery, *Les Arts à la cour du Duc de Berry*, Paris, 1894. — P. Durrieu, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Paris, 1904. — H. Bouchot, *Les Primitifs français*, Paris, 1904. — M. Poète, *Les Primitifs parisiens*, Paris, 1904. — Abbé Requin, *Documents inédits sur les peintres d'Avignon* (*R. S. B. A. D.*, 1889). — Abbé Requin, *Une Œuvre de Nicolas Froment* (*R. S. B. A. D.*, 1902). — G. Lafenestre, *Nicolas Froment* (*R. A. A. M.*, 1897, II). — M. Friedlaender, *Die Votiftafel des Etienne Chevalier von Fouquet* (*Jahrbücher des Musées de Berlin*, 1897). — P. Leprieur, *Jean Fouquet* (*R. A. A. M.*, 1897, I). — F. Cruzer, *Les Quarante Fouquet* (de Chantilly), Paris, 1900. — G. Lafenestre, *Jean Fouquet* (*Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1902). — P. Durrieu, *Les "Antiquités judaïques" de Josèphe à la Bibliothèque Nationale* (*G. B. A.*, 1906, II). — C. Benoit, *La Peinture française à la fin du XVe siècle* (*G. B. A.*, 1901-1902). — E. Mâle, *J. Bourdichon* (*G. B. A.*, 1902 et 1904). — R. Maulde de la Clavière, *Jean Perréal dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII*, Paris, 1896.

FIG. 270. — CHATEAU DE CHANTILLY.
(Cliché Hachette.)

DEUXIÈME PARTIE

ART CLASSIQUE

CHAPITRE PREMIER

LE PASSAGE DU STYLE GOTHIQUE A L'ART CLASSIQUE

TRANSFORMATION DE LA SOCIÉTÉ MÉDIÉVALE ET AVÈNEMENT DE L'ART CLASSIQUE. — SON ORIGINE ITALIENNE ET ANTIQUE. — LA RÉVOLUTION CLASSIQUE DANS CHAQUE PROVINCE. — LA MONARCHIE EN TOURAINE. INFLUENCE DE LA ROYAUTÉ. — L'ARCHITECTURE : ADAPTATION DES FORTERESSES EN CHATEAUX DE PLAISANCE, PUIS EN PALAIS CLASSIQUES. — L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE. — LA SCULPTURE DE STYLE TRADITIONNEL ET LA STATUAIRE A L'ITALIENNE : LES TOMBEAUX DE SAINT-DENIS ; JEAN GOUJON ET GERMAIN PILON. — LA PEINTURE : LES ITALIENS A FONTAINEBLEAU. — LES PORTRAITISTES ; LES CLOUETS. — COMMENT NOTRE ART, APRÈS AVOIR ÉTÉ GOTHIQUE ET CHRÉTIEN, A PU DEVENIR CLASSIQUE ET PAÏEN.

APRÈS le règne de Louis XI et la convalescence qui suivit la guerre anglaise, de toutes les provinces on vit lever une énergie nouvelle et, pendant plus d'un demi-siècle, ce fut une production artistique aussi féconde que difficile à définir. Deux styles, deux âges s'y confondent ; ils se mêlent jusqu'à ce que le nouveau ait dominé l'ancien et l'ait remplacé. A l'avènement de Charles VIII, l'art français est encore médiéval et gothique ; au temps de Henri II, il est devenu classique et le restera désormais. Ces deux styles soutenus, l'un par une longue tradition, l'autre par

Fig. 271. — Château d'Amboise.
(Cliché Neurdein.)

le charme de la nouveauté, ont bénéficié de la même reprise de vitalité nationale, et le gothique n'avait jamais été plus exubérant qu'au moment où il n'était plus seul à s'épanouir sur notre sol. Mais l'art nouveau est exclusif ; il y a en lui la rigueur et l'esprit de système ; il tend logiquement vers des conséquences nécessaires et ne se laisse point entamer par les concessions ; l'art gothique offrait moins de résistance et fut bientôt éliminé. On commença par admettre quelques pilastres, et l'on finira par construire des temples antiques.

Il suffit de rapprocher les noms de Louis XI et de François Ier et les civilisations qu'ils évoquent pour indiquer d'un mot l'importance de la révolution morale subie dans l'intervalle par la société française ou tout au moins le monde monarchique, c'est-à-dire le cœur de cette société. La France du XIIIe siècle, celle des évêques et des bourgeois, avait donné à l'Europe chrétienne l'art gothique, l'art de l'église et des communes. La France monarchique du XVIe siècle, plus centralisée, a rompu avec ce passé et changé de langue artistique. L'art gothique, né en Ile-de-France, s'était propagé surtout à travers l'Europe du Nord. Il est une création absolue de la société chrétienne du Moyen Age. L'art classique est la continuation ou la reprise de l'art antique, d'abord sur le sol italien, d'où il n'avait jamais complètement disparu, puis dans les autres pays d'Europe, où il se montrait pour la première fois.

Fig. 272. — Château de Chaumont.
(Cliché Hachette.)

L'art gothique est une conséquence si naturelle de la société médiévale

qu'il n'était plus aussi bien adapté à la France du XVIe siècle. Les architectes avaient imaginé la cathédrale afin d'abriter la population dense des grandes communes ; mais, pour l'élever, il avait fallu la foi active et ardente de cette population ; et les cathédrales interrompues attendaient en vain qu'on les achevât. Les églises modernes, moins vastes, n'exigeront pas aussi impérieusement la construction ingénieuse et complexe de la croisée d'ogive, et les architectes trouveront plus économiques des voûtes moins vertigineuses et sans arcs-boutants. Dans la France soumise au roi, les forteresses féodales étaient condamnées sans retour. Pour les arts figurés même, les hommes du XIIIe siècle avaient un système d'images par quoi s'exprimait leur sensibilité ; mais au XVIe siècle cette iconographie ne correspondait plus à l'âme collective. La pensée laïque avait débordé le système des symboles scolastiques et l'imagerie de la Légende dorée ; aux croyants même, certains motifs traditionnels commençaient à paraître un peu naïfs ; les gens de la Réforme et ceux de la contre-réforme se mettront presque d'accord pour les rejeter ou les amender.

Fig. 273. — Château de Plessis-lès-Tours.
(Cliché L. Roussez.)

Depuis longtemps, sculpteurs et peintres n'étaient plus seulement au service de leur foi ; ils s'étaient épris des formes vivantes, ils songeaient moins au drame chrétien et recherchaient davantage la beauté ou l'expression humaine. Les artistes d'Italie et particulièrement ceux de Florence les avaient précédés dans cette recherche ; ils sont à l'origine du classicisme qui va renouveler

Fig. 274. — Le Castillet de Perpignan.
(Cliché Neurdein.)

Fig. 275. — Château de Meillant (Cher).
(Fiche "Monuments Historiques".)

l'art français. Après l'idéalisme du XIIIe siècle, les Florentins, comme les autres artistes, avaient d'abord pratiqué un réalisme direct et brutal; mais, au cours du XVe siècle, ils s'étaient exercés à l'étude de la forme humaine avec tant de passion et de méthode qu'ils avaient rejoint l'art antique. Les artistes gothiques, les hommes du Nord, français, flamands ou allemands, comprirent, devant les figures florentines, combien chez eux la science plastique était encore incertaine, timide, incomplète. L'art français, comme les autres, devait faire ses humanités à l'école de Florence. Comme les autres, il devait y perdre un peu de son originalité. L'art florentin en effet aboutit à un idéal universel, qu'il reconnut dans les œuvres antiques; il put donc reprendre la tradition gréco-romaine et, à sa suite, par delà l'Italie, nos artistes découvrirent peu à peu l'antiquité. A son tour, l'esprit français allait donc accommoder à son usage cette langue classique affinée déjà deux fois par l'esprit grec et l'esprit florentin.

Fig. 276. — Château de Blois. Entrée de Louis XII.
(Fiche Hachette.)

La Renaissance, c'est-à-dire la pénétration de l'art septentrional par les modes d'Italie, est un événement européen et non pas seulement français. Ce n'est pas seulement auprès du roi, mais sur tous les points de notre sol qu'il en faut noter les indices, aussi bien dans les provinces encore mal rattachées au royaume que dans les régions du centre monarchique. Les agents de ce classicisme, ce furent les artistes errants si nombreux à la fin du Moyen Âge, les Italiens appelés chez nous par des particuliers.

par des villes, par le roi, les Français et les Flamands revenus d'Italie avec des cartons pleins de dessins. Et c'est ainsi que, dans les trente premières années du XVI siècle, les formes classiques surgissent un peu partout. Églises, tombeaux, hôtels changent d'aspect, dès le temps de Louis XII ; les figures mythologiques à la manière italienne s'installent dans chacun de nos arts traditionnels, dans les tapisseries comme dans les enluminures, dans les vitraux de Pinaigrier comme dans les émaux de Léonard Limosin ou des Pénicaud. Ce sont les faïences d'Italie qui mirent Bernard Palissy sur la voie d'une technique nouvelle. La décoration classique s'adapte à l'art particulier de chaque province. Les traditions locales ont partout rattaché à un nom illustre cette évolution diffuse : Hugues Sambin à Dijon, Philibert Delorme à Lyon, Ligier-Richier en Lorraine, Dominique le Florentin en Champagne, Jacques Marchand à Orléans, Michel Colombe en Touraine, Pierre Sohier à Caen, Jean Goujon à Rouen, Nicolas Bachelier à Toulouse, Léonard Limosin à Limoges, Bernard Palissy en Saintonge, Jean Cousin on ne sait où.

Fig. 277. — Château de Blois. Escalier de François Ier. (Cliché Hachette.)

Toulouse, capitale d'art roman, peu accueillante à l'art gothique, comprit mieux le style Renaissance, où elle retrouvait l'esprit classique et latin. Nicolas Bachelier disposa des colonnes de pierre, de marbre sur les briques toulousaines ; à l'hôtel d'Assézat, elles se superposent pour former avec les entablements et les ouvertures des façades un fort habile

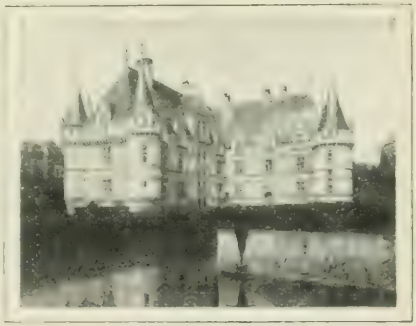


Fig. 278. — Château d'Azay-le-Rideau. (Cliché Neurdein.)

ajustage dont se trouve allegée la lourdeur morne de la brique (fig. 293). Sur plus d'une maison bourgeoise, l'ordre corinthien porte une riche décoration en marbre sculpté. Un portail latéral de Saint-Sernin et celui de la Dalbade sont parmi les plus jolies adaptations du style italien en France.

Fig. 279. — Château de Chambord.
(Cliché "Monuments Historiques".)

Cette vaste région de l'Est, encore mal soudée au Centre, cette ancienne Lotharingie traversée par les artisans du Nord en route vers l'Italie, devait aussi se laisser pénétrer de classicisme. Lyon est la ville des grandes foires, une métropole du commerce français ; depuis Louis XII, c'est de cette place que le roi observe les affaires d'Italie. Aix, où avaient travaillé les Flamands du roi René, accepta bien vite les formes italiennes ; sur les portes de sa cathédrale, l'ornementation gothique se superpose aux arabesques italiennes. Avignon reçoit encore des artistes du Nord, mais ils travaillent maintenant à la mode d'Italie. Au milieu du siècle, alors que la pénurie des peintres est grande dans le royaume, un Champenois, Simon de Châlons, installé en Provence, non sans adresse, insère dans ses compositions religieuses des figures copiées de Michel-Ange et de Raphaël (fig. 363).

En perdant ses ducs, la Bourgogne avait aussi perdu sa personnalité artistique ; néanmoins Dijon conservait son admirable situation sur la route de l'Italie ; cette ville eut aussi sa Renaissance, avec un style d'une exubérance robuste, mais un peu lourde, que l'on retrouve sur la façade de certains hôtels, sur celle de l'église Saint-Michel, comme dans les meubles

Fig. 280. — Château de Saint-Germain.
(Cliché Hachette.)

Fig. 281. — Château de Chenonceaux
(Cliché Neurdein.)

sculptés par Hugues Sambin (fig. 309). La Franche-Comté, riche en marbre noir et en albatre qui ont servi aux sculpteurs de Dijon, avait vécu sous la dépendance artistique de la Bourgogne. Les grands seigneurs se faisaient construire des mausolées magnifiques. Au XVIe siècle, ces tombeaux perdent leur allure gothique et même leur signification religieuse ; les pilastres et les arabesques remplacent les arcs brisés et les flèches, et les figures païennes y voisinent avec les personnages chrétiens.

A Brou, s'élève une église pour abriter des tombeaux, riches monuments où le style Renaissance se glisse dans l'art flamboyant. Commandée par une princesse autrichienne, petite-fille des ducs de Bourgogne, fiancée d'abord au roi de France, mariée ensuite au roi d'Espagne, et bientôt veuve, exécutée par une équipe d'ouvriers et d'artistes où entraient des Allemands, des Flamands, des Picards et des Italiens, cette œuvre exubérante combine le style de deux âges, le gothique et le classique, et laisse voir le cosmopolitisme artistique d'une province mal rattachée encore à ses puissantes voisines (fig. 305, 306, 307).

L'art champenois présente, au contraire, une physionomie bien déterminée, surtout dans la sculpture ; de cette époque datent nombre de calvaires, de sépulcres, ou de saints isolés, aux figures généralement fines, un peu tourmentées, à la manière des peintures flamandes contemporaines ; elles se distinguent parfaitement du type tourangeau, rond, râblé, comme les bonshommes de Fouquet. A Troyes, est restée une

Fig. 282. — Château d'Ussé.
(Cliché Neurdein.)

Fig. 283. — Chantilly a vol d'oiseau.
(Extrait de l'album "Paris vu en ballon", par A. Schaecher et O. Decugis.)

émouvante Sainte Marthe avec une belle tête grave et maigre ; la bonne servante exorcise la ville avec un geste d'une simplicité dramatique (fig. 321). Une Visitation met en présence deux bourgeoises "endimanchées" (fig. 322) au sortir de la messe ; les plis de robe, les broderies de l'étoffe, les rubans, les bijoux, les longues nattes, et jusqu'au trousseau de clefs composent un fouillis amusant pour les yeux, bien que la couleur ne soit plus là pour compléter l'effet ; rien ici du modelé généralisateur que vont bientôt enseigner les maîtres italiens et les œuvres antiques. Cette Champagne méridionale vit fleurir une statuaire pittoresque analogue à celle des Flamands et des Allemands ; on fouillait le bois ou la pierre pour l'enluminer ensuite de vives couleurs. Cet art fut cher aux sociétés luxueuses, et, à Troyes comme à Nuremberg, les sculpteurs ont joué avec les colifichets du costume. Mais, vers 1540, Dominique Florentin apportait d'Italie une manière nouvelle de traiter le marbre ; le ciseau des sculpteurs s'appliqua, dès lors, à tailler des corps souples et des draperies légères.

En Lorraine, les ducs se firent construire des tombeaux à la mode italienne ; Charles IV, à Nancy, édifia une chapelle funéraire imitée de celle des Médicis. De l'âme populaire surgirent quelques chefs-d'œuvre. Au milieu du XVIe siècle, un artiste se rencontra, Ligier-Richier, qui sut plier les formes italiennes aux sentiments chrétiens. On lui attribue un grand nombre de sculptures religieuses, généralement en marbre. Le sépulcre de Saint-Mihiel est d'un artiste qui a conservé la puissance d'émotion du Moyen

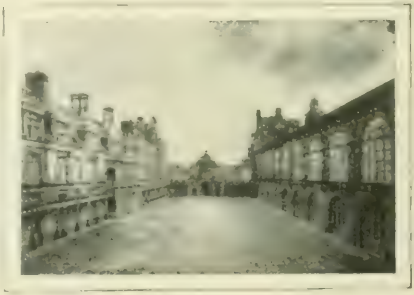


Fig. 284. — La Cour ovale a Fontainebleau.
(Cliché Hachette.)

Fig. 285. — Escalier en fer à cheval, à Fontainebleau.
(Cliché Hachette.)

Age, mais qui, à la manière classique, sait équilibrer une composition et mettre de l'élégance ou de la violence dans les attitudes. La Madeleine, pour baiser les pieds de Jésus, s'incline avec une souplesse sinueuse, une flexion de nuque qui révèlent un praticien habile jusqu'à paraître maniéré. A Bar-le-Duc, un squelette est de ce même art qui relève les motifs anciens par l'élégance et la noblesse du style nouveau. Ce squelette, où des lambeaux de chair restent attachés, est encore d'inspiration médiévale ; mais il fut sculpté par un savant anatomiste, et cette figure de charnier gothique se tient maintenant avec la noblesse d'un orateur antique (fig. 331, 332, 333).

Comme toutes les provinces où avait fleuri le flamboyant, la Normandie, avec ses deux capitales, fit fête au nouveau style. A Rouen, le Palais de justice, la tour de Beurre sont à peine achevés que déjà l'ornementation italienne apparaît sur les façades et sur les tombeaux. Le château de Gaillon, construit sous Louis XII pour le cardinal d'Amboise, combine toutes sortes de gentillesses nouvelles, avec la disposition pittoresque d'un château du XVe siècle. A la cathédrale de Rouen, dans la chapelle de la Vierge, deux magnifiques tombeaux semblent fixer deux moments de cette transformation artistique. Le premier, celui de Georges d'Amboise (fig. 341), porte une riche parure d'arabesques et de pilastres, décor fleuri à la Michelozzo, dont la première Renaissance aimait à re-

Fig. 286. — Château de Fontainebleau à vol d'oiseau.
(Extrait de l'album « Paris vu en ballon », par A. Schœlcher et O. Decugis.)

Fig. 287. — Galerie François Ier, a Fontainebleau.
(Cliché Hachette.)

Fig. 288. — La salle de bal de Henri II, a Fontainebleau.
(Cliché Hachette.)

vêtir les édifices gothiques. Un peu plus tard, le tombeau du marquis de Brézé (fig. 346), avec son portique à colonnes, surmonté de cariatides, est déja, malgré son cavalier et son gisant réalistes, un monument à la manière antique. A Caen (fig. 304), Pierre Sohier imagina une précieuse combinaison dans laquelle des formes exubérantes empruntées aux motifs italiens prennent la place des lignes tourmentées du flamboyant.

A la fin du Moyen Age, la Bretagne avait montré une grande vitalité artistique, les paroisses surmontant les églises de flèches légères, les seigneurs et les villes bâtissant de rudes forteresses. Après le XVIe siècle, au moment où la France abandonne les formes médiévales d'architecture et de sculpture, la Bretagne ne suit pas le mouvement commun ; la presqu'île reste à l'écart, en dehors des grandes voies internationales par où se faisaient, entre le Nord et l'Italie, ces échan-

Fig. 289. — Louvre : a gauche, aile de Lescot.
(Cliché Hachette.)

ges qui allaient transformer puis supprimer le gothique. Dès lors, l'art breton retarde sur l'art de France ; ses calvaires restent d'une exécution populaire ; ses imagiers parlent patois et ignorent la langue savante que l'Europe entière empruntait à l'Italie. Parmi ces calvaires bretons, le plus ancien, celui de Plougouven, date du XVIe siècle ; en pleine période classique, le calvaire de Plougastel conserve les conceptions, les attitudes, les costumes du Moyen Age, un style paysan ; il n'y a rien dans cette naïveté, si touchante soit-elle, pour faire regretter que l'art français ait accepté la discipline italienne et la culture antique (fig. 326, 327, 329).

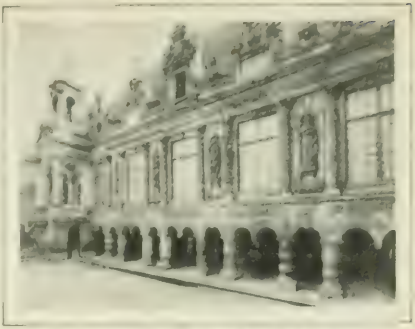


FIG. 290. — HÔTEL DE VILLE DE LA ROCHELLE.
(Cliché Hachette.)

FIG. 291. — COUR DE L'HÔTEL CARNAVALET, A PARIS.
(Cliché Hachette.)

Quand on atteint la Touraine, on touche au cœur même de notre existence nationale ; c'est là qu'avait afflué le sang du pauvre royaume, anémié par la guerre et l'anarchie ; là que nos rois s'étaient réfugiés, avant d'y rester par plaisir ; c'est là donc que se décida la destinée de notre art dans la France fortement unifiée de François Ier et de Henri II.

Parmi les raisons qui ont favorisé le classicisme, il faut compter l'impulsion d'une monarchie sous François Ier toute-puissante. Depuis que l'art est indépendant du culte, il se met fréquemment au service du roi. Le roi sait qu'un moyen sûr de se survivre est de s'associer au travail des artistes et d'attacher son nom à des œuvres impérissables. Les Mécènes italiens ont donné l'exemple. Successivement François Ier, Louis XIV, Napoléon ne manqueront point de mettre

cette force à leur service et de ramasser à leur profit les énergies artistiques de la France. La civilisation des villes, des anciennes communes, allait s'effaçant chaque jour dans la vie générale ; elle fut dominée par le foyer plus brillant de la cour. Cette centralisation ne fut pas sans favoriser le classicisme aux dépens des traditions provinciales et des arts locaux si vivants à la fin du Moyen Âge ; par la généralité un peu abstraite de ses principes, celui-ci est partout acceptable, partout chez lui, au point de manifester l'unité du royaume par son universalité même.

FIG. 292. — LOUVRE. LA PORTE DITE DE JEAN GOUJON. (Cliché Hachette.)

L'entrée des Français à Milan, à Florence et à Rome, pendant les guerres de Charles VIII, Louis XII et François Ier, ne fut qu'une cause occasionnelle dans une évolution inévitable. Sans ces guerres, notre art aurait passé du gothique au classique ; car il n'est pas en Europe de pays, Espagne, Flandres ou Allemagne, qui ait, au commencement du XVIe siècle, défendu son style original contre les charmes d'Italie. Mais, dans un pays monarchique et aristocratique comme la France, la descente périodique en Italie du roi et de sa noblesse devait naturellement hâter l'adoption des modes ultramontaines en les imposant au cœur même de la vie française, à la cour du roi. Louis XI fut purement un gothique. Mais son fils, Charles VIII, en 1495, écrivait de Naples combien il avait été ébloui par la beauté et la richesse des peintures ; il se proposait dès lors de ramener des artistes italiens pour décorer Amboise. Quelques années plus tard, Louis XII déclarait aux Florentins qu'il désirait employer " maître

FIG. 293. — HÔTEL D'ASSEZAT, A TOULOUSE. (Cliché Hachette.)

Léonard, leur peintre ". C'est François Ier seulement qui saura s'attacher le grand Florentin. Les compagnons du roi, visitant les galeries des palais et les jardins des villas, s'émerveillaient d'un luxe et d'un charme riant que " le beau parler de Maistre Alain Chartier, la subtilité de Maistre Jean de Meung et la main de Fouquet ne sauraient dire, escripre ne paindre ". Pour cette féodalité gothique, c'était chose nouvelle qu'une telle civilisation, façonnée par des maîtres dans l'art de jouir.

Fig. 294. — Hôtel Bourgtheroulde, à Rouen. (Cliché Hachette.)

Fouquet, pourtant, étant en Italie dès le milieu du XVe siècle, avait admiré le style ornemental de Michelozzo et, à son retour, pour décorer le fond de ses portraits, il simulait des pilastres et des arabesques sculptés dans le marbre ; autour de lui, Bourdichon et d'autres miniaturistes commençaient à montrer, au lieu d'églises gothiques, des palais à l'italienne et parfois déjà quelques compositions ou figures imitant des peintures florentines ou ombriennes. Les éléments décoratifs s'empruntent, en effet, aisément et les mêmes tableaux, sans difficulté, se font comprendre et admirer en des pays très différents. Au contraire, l'architecture et la sculpture religieuses, qui tiennent à des habitudes profondes, ne sauraient se modifier instantanément ; pour les transformer, il ne suffit pas d'une décoration nouvelle. Architectes et sculpteurs italiens, en prenant part aux grandes entreprises artistiques de chez nous, ont dû s'adapter à nos coutumes locales ; ils jettent une parure italienne sur des tom-

Fig. 295. — Le Capitole de Toulouse. Cour Henri-IV. (Cliché Hachette.)

FIG. 296. — LA GRANDE PLACE, A ARRAS.
(Cliché Hachette.)

beaux et des châteaux, qui sont des monuments constitués à l'image de la vie française par de très vieux usages. Les tableaux sont, au contraire, un luxe de cour, et les peintres, Andrea Solario, Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, puis l'école de Fontainebleau tout entière, ont pu travailler au cœur de la France sans rien modifier de leurs habitudes d'étrangers. En peinture, la place était à prendre.

FIG. 297. — HÔTEL D'ECOVILLE, A CAEN.
(Cliché Hachette.)

Les châteaux forts, si fins, si blancs dans les miniatures gothiques, semblent, dans le royaume apaisé du XVIe siècle, des demeures bien moroses ; leurs grosses murailles emprisonnent une existence étroite et sombre ; durant la paix qui va de Louis XI aux guerres de religion, l'architecture aussi pouvait désarmer et quitter sa lourde cuirasse. Les châteaux s'ouvrent à la clarté ; l'habitation sort de l'étroite enceinte ; elle se dresse au milieu de jardins, dans un parc ; les arbres,

FIG. 298. — LA BOURSE DE LILLE.
(Cliché Hachette.)

les bassins et les fleurs participent maintenant à l'agrément de la demeure et, dans les murs pleins d'autrefois, on ouvre de larges fenêtres vers cette nature riante. De leurs fenêtres et de leurs terrasses, les seigneurs aiment à contempler les larges plaines de la Loire ou du Cher. C'est par l'art de bâtir que s'expriment le mieux l'expansion joyeuse et la fantaisie élégante de la monarchie et de l'aristocratie de France. Tous y apportaient la même passion. Le roi, les grands seigneurs, les hauts fonctionnaires dépensèrent la plus grande partie de leurs revenus à construire des châteaux gracieux ; de moindres personnages se ruinaient à bâtir, et Philibert Delorme parle de la défiance des héritiers contre les architectes. Les moins entreprenants voulurent aménager leur vieux manoir au goût du jour ; ils éventrèrent leurs grosses tours pour y pratiquer des fenêtres ; ils adossèrent un corps de logis moderne à un donjon gothique ou roman. Le style nouveau tendait vers la régularité et la symétrie. Mais la nécessité de conserver des restes majestueux et imposants obligeait les constructeurs à se montrer ingénieux. Ils trouvèrent des aspects inattendus ; ils s'amusaient des combinaisons imprévues que peut donner l'architecture féodale des châteaux quand on la mêle avec le style urbain des palais et bientôt avec les façades classiques à l'italienne. De Louis XI à Charles IX, le nombre des châteaux français est considérable et leur variété telle qu'il est impossible de les ramener à un type nettement défini, comme le palais florentin ou la villa romaine.

FIG. 299. HÔTEL DE VILLE D'ARRAS.
(Cliché Hachette)

FIG. 300. CATHÉDRALE DE TOURS.
(Cliché Hachette)

Pourtant, dans la variété des combi-

Fig. 301. — Cathédrale d'Orléans, portail sud. (Cliché Hachette.)

naisons, quelques éléments réapparaissent fidèlement. Le château de la Renaissance, tout d'abord, n'est que le château féodal transformé; on y retrouve les grosses tours, les courtines avec créneaux et machicoulis et, parfois aussi, les fossés où baignent les soubassements de l'édifice. Chacun de ces organes subsiste pour la beauté qu'on lui découvre maintenant qu'il a cessé d'être utile. Le château, descendu dans la plaine, mire dans l'eau d'une rivière lente des créneaux et des machicoulis qui ne font plus qu'amuser les yeux.

Un corps de logis d'hôtel urbain, avec ses larges fenêtres carrées, à toiture très haute chargée de lucarnes et de cheminées, s'attache aux grosses tours féodales. Les tours nouvelles, plus légères, se suspendent parfois en encorbellement aux angles de l'édifice. Plus tard apparaît la décoration à l'antique, ses colonnes, ses pilastres et ses frontons; les ordres grecs encadrent les fenêtres et les portes, et bientôt la régularité un peu géométrique de ces motifs commandera aux façades une symétrie que le Moyen Age n'avait pas connue.

La transformation de l'architecture est antérieure à la pénétration italienne. Les derniers châteaux, au temps de Louis XI, sont de physionomie encore défiante. A Chaumont (fig. 272), la disposition en forteresse close paraîtra un jour bien triste, et on abattra un des quatre corps de bâtiment qui fermaient le quadrilatère, pour ouvrir la perspective sur la vallée de la Loire. Et de même à Ussé (fig. 282), il faudra pratiquer une

Fig. 302. — Porte du Palais ducal de Nancy. (Cliché Hachette.)

large brèche pour illuminer et élargir l'atmosphère du château. On ne recherche plus la sécurité derrière une clôture de murs épais ; le château étale librement ses dépendances, ses terrasses, ses cours et ses avant-cours. Même des constructions qui restent formidables s'entourent de jardins ; derrière la grosse tour et la grise maçonnerie de Langeais fleurissent des parterres. L'architecture laisse enfin désarmer son hostilité pour s'associer au charme paisible de la nature.

Fig. 303. — Notre-Dame de l'Epine, près de Châlons-sur-Marne. (Cliché Neurdein.)

Le roi donnait l'exemple de la transformation. A en juger par ce qu'il en reste, le fameux château de Plessis-les-Tours, où Louis XI termina son existence, n'était point une prison morose, mais, dans une jolie vallée bordée de collines molles, un hôtel de briques rouges et de pierre blanche. Charles VIII mourut en surveillant les transformations qu'il dirigeait à Amboise. La chapelle de Saint-Hubert (fig. 336-338) et la façade sur la Loire qu'il fit construire sont encore purement gothiques, riches, flamboyantes, d'autant plus fines qu'elles voisinent avec de puissantes maçonneries féodales (fig. 271). Louis XII, fils de Charles d'Orléans, le poète prisonnier, était né dans un castel de Blois, que Froissart trouvait " bel, fort et plantureux, et des beaux du royaume " (fig. 276-277). Devenu roi de France, il n'abandonna point les paysages de son enfance ; il commença la réfection du vieux château, éleva un gracieux corps de bâtiment en briques et pierres surmonté d'une haute toiture à lucarnes gothiques. François Ier enfin " estoit, dit du Cerceau, merveilleusement adonné

Fig. 304. — Abside de Saint-Pierre, à Caen. (Cliché Neurdein.)

après les bâtiments". De ce roi bâtisseur datent en particulier Chambord, Madrid, Saint-Germain, La Muette, Villers-Cotterets, Blois, Fontainebleau, le Louvre de Lescot. On peut, dans chacun de ces édifices, suivre les progrès de la décoration classique ; au début du XVIe siècle, quelques ornements seulement sont empruntés ; mais bientôt un des principes latents du classicisme, la régularité, s'impose aux façades et aux plans des constructions modernes. Pourtant cette architecture royale, même quand elle semble imitée des palais italiens, en diffère, parce qu'elle ne répond pas aux mêmes besoins. La villa italienne est un lieu de repos aménagé surtout pour le plaisir des yeux ; elle est placée dans un site pittoresque que le regard se plaît à parcourir du haut d'un *belvédère*. En temps de paix, la première des distractions du roi de France est de courre le cerf ou le sanglier. Presque tous les châteaux royaux touchent à une vaste forêt ; beaucoup ont été d'abord rendez-vous de chasse ; ce n'est pas sans raison que l'on trouve dans quelques-uns, Amboise ou Pau, une image de Saint Hubert (fig. 338) ; elle ne serait déplacée dans aucune des maisons royales. Dans les peintures et les tapisseries qui les représenteront, presque toujours au premier plan, on verra le roi, sa cour et sa meute, au moment de l'hallali.

FIG. 305. — TOMBEAU DE MARGUERITE DE BOURBON, DANS L'ÉGLISE DE BROU
(Cliché Hachette.)

FIG. 306. — LE JUBÉ DE L'ÉGLISE DE BROU
(Cliché Hachette.)

A Blois, dans l'aile de François Ier, l'escalier à jour (fig. 277) est une construction gothique parée à l'italienne ; des *loggias* recouvrent la courtine de

Fig. 307. — Tombeau de Marguerite d'Autriche, dans l'église de Brou. (Cliché Hachette.)

l'ancienne forteresse et donnent à la façade un aspect de luxe, une somptuosité que l'on retrouvait au château de Madrid. A Chambord (fig. 279), des tours féodales flanquent un édifice symétrique ; ce quadrilatère régulier n'est assurément pas d'un architecte médiéval, mais le château conserve un caractère bien gothique, qui est d'accumuler toute sa décoration sur ses combles ; on a emprunté des ornements italiens pour les disposer à la française : précieuse architecture de cheminées, de lucarnes et de lanternes, qui rappelle ces fioritures si gentilles dans les châteaux portraiturés par les enlumineurs du duc de Berry. A Saint-Germain (fig. 280), pour que le roi pût contempler sa forêt et suivre de loin les sonneries de la chasse, le château porte, au lieu de toiture, une terrasse, emprunt à l'architecture méridionale. Pourtant, ici encore, le mode de construction est de chez nous ; cette terrasse repose sur une voûte ogivale, et, pour en soutenir les arcs, il a fallu enserrer l'édifice avec des contreforts ; des arcatures et des galeries à l'italienne s'appuient sur cette ossature gothique, mais sans la dissimuler.

A l'image du roi, les riches renouvellent leur demeure. Deux des plus gracieux châteaux du XVIe siècle, Azay-le-Rideau et Chenonceaux (fig. 278-281), ont été commencés vers 1518-1520 pour des financiers ; ils comptent parmi les plus séduisants des monuments de France, et c'est à peine s'ils ont admis

Fig. 308. — Le jubé de l'église de la Madeleine, à Troyes. (Cliché Neurdein.)

Fig. 309. — Église Saint-Michel, à Dijon. (Cliché A. Joliet.)

quelques affiquets à l'italienne ; leur charme original est tout entier dans l'élégance de leur silhouette, leurs heureuses proportions, la disposition pittoresque de leurs tourelles, fenêtres et lucarnes.

Il s'en faut que Fontainebleau, la plus illustre des maisons royales, soit l'œuvre la mieux venue en cette période d'architecture ingénieuse. Mais François Ier, " qui le fit bâtir, s'y aimoit merveilleusement : de sorte que la plus grande partie du temps il s'y tenoit et l'a enrichi de toutes sortes de commoditez, avec les galleries, salles, chambres, estuves et autres membres, le tout embelly de toutes sortes d'histoires, tant peintes que de relief, faites par les plus excellents maistres que le Roy pouvoit recouvrer de France et d'Italie, d'où il a fait venir aussi plusieurs belles pieces antiques. En somme que tout ce que le Roy pouvait recouvrer d'excellent, c'estoit pour son Fontainebleau ". Aussi, ce château d'une conception générale assez pauvre, enferme-t-il quantité de motifs particulièrement soignés et qui n'ont pas toujours un lien étroit avec le corps de l'édifice : portiques, escaliers, sculptures, et surtout une merveilleuse décoration intérieure, qui fit sa grande originalité (fig. 285 à 288).

Au milieu du XVIe siècle, les architectes avaient à peu près abandonné tout souvenir des constructions féodales. Ils semblent désormais ignorer les tourelles, les lucarnes, les mâchicoulis, les créneaux, qui donnaient une si gracieuse parure aux premiers châteaux du siècle. La disposition

Fig. 310. — Nef de Saint-Eustache, à Paris. (Cliché Hachette.)

Fig. 311. — Église Saint-Étienne-du-Mont, à Paris.
(Cliché Hachette.)

générale n'est plus commandée par les accidents du terrain ; l'édifice développe librement sur un sol plan ses membres symétriques ; la beauté architectonique consiste de moins en moins dans l'agrément des détails et le pittoresque imprévu de leurs dispositions ; elle réside surtout dans l'art des proportions et l'unité de l'ensemble. Le château ne se distingue plus de l'hôtel urbain. Quatre corps de bâtiment, dont un plus petit formant galerie, dessinent un quadrilatère à angles droits. Pour orner les façades plates, les architectes appliquent les principes de l'architecture romaine telle qu'ils commencent à la connaître par Vitruve, les ruines antiques et les monuments italiens ; disposer sur la façade, de manière à encadrer les fenêtres, des colonnes ou pilastres qui portent des entablements et des frontons ; superposer autant d'ordres qu'il y a d'étages : l'ordre toscan ou dorique pour le rez-de-chaussée, l'ordre ionique pour le premier étage, et pour le second des colonnes composites ou des cariatides. Dans l'intervalle des colonnes, s'il y a place, des niches sont ménagées pour loger des statues. Cette ornementation générale se répète indéfiniment tout au long d'une façade ; la monotonie est rompue seulement par des pavillons en saillie et portant une toiture plus haute. Dès lors, l'architecture se réduit au dessin et à la science des proportions. Les éléments décoratifs des palais de France ne changeront plus guère ; la différence est petite d'un édifice à l'autre, ou même d'une époque à une autre époque. Si l'on

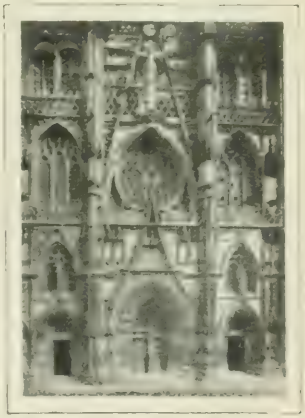


Fig. 312. — Façade de la cathédrale de Toul.
(Cliché « Monuments Historiques ».)

omet l'aménagement intérieur, l'histoire de l'architecture française tiendra presque entière dans la manière de disposer des colonnades sur des façades. C'est limitée à ces moyens qu'elle créera pourtant des styles variés et de formes toujours pures ; à mesure qu'il restreint l'invention décorative, l'art de bâtir doit davantage à la mesure et au calcul.

Trois hommes ont, au milieu du XVIe siècle, représenté brillamment cette architecture, qui est déjà l'architecture classique française, Pierre Lescot, Jean Bullant et Philibert Delorme. Pierre Lescot fut chargé par François Ier de refaire le Louvre. Il éventra celui de Charles V, édifia l'angle sud-ouest de la cour carrée, deux corps de bâtiment qui serviront de modèle à bien des architectes ; ils sont à l'origine de ce nouveau Louvre toujours en construction pendant plus de trois siècles ; à tous ceux qui viendront successivement ajouter un pavillon, une galerie, une façade, les bâtiments de Pierre Lescot imposeront plus ou moins leur physionomie. " Cette face de maçonnerie est tellement enrichie de colonnes, frises, architraves et toute sorte d'architecture, avec symétrie et beauté si excellente, qu'à peine en toute l'Europe ne se trouvera sa seconde " (Androuet du Cerceau) ; les continuateurs s'efforceront parfois d'être plus riches ou plus majestueux ; ce Louvre initial où se sont unis les génies de Lescot et de Goujon reste pourtant la plus brillante et l'une des plus gracieuses inspirations de la Renaissance (fig. 289).

FIG. 313. — VIERGE ET L'ENFANT ; ÉGLISE DE SAINT-GALMIER (LOIRE).
(Cliché Hachette.)

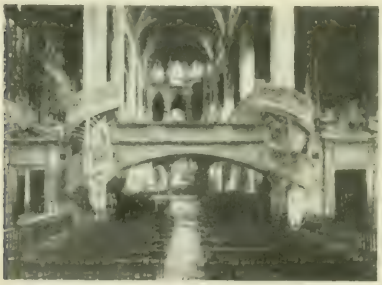


FIG. 314. — LE JUBÉ DE SAINT-ÉTIENNE-DU-MONT, A PARIS.
(Cliché Hachette.)

Jean Bullant montrait même plus de soumission aux formes antiques, employant le premier " l'or-

dre colossal" ; à Ecouen, au lieu de diminuer la colonnade à la dimension des étages, il la grandit à la taille de la façade ; au lieu de superposer des colonnettes, il plante de hautes colonnes qui montent du sol au faîte, d'un seul tenant. Philibert Delorme est aussi un admirateur enthousiaste de l'antiquité ; il en a étudié les traités et mesure les monuments. Au château d'Anet, aux Tuileries, à Fontainebleau, il n'a pas seulement tiré des ruines quelques formes ingénieuses et décoratives, il a vraiment retrouvé cette harmonie des proportions qui fut l'âme de l'architecture grecque. Pourtant ses conceptions ne sont pas seulement d'un dessinateur, mais bien d'un bâtisseur ; dans son livre de l'architecture, s'il se préoccupe beaucoup de la mesure des colonnes et des entablements, il aime à exercer son adresse sur des difficultés de maçonnerie, escaliers à double vis et voûtes en spirale ; il songe à la commodité et apporte toute sa sollicitude à faire des cheminées qui ne fument pas. Sa puissante intelligence a su dominer les deux âges artistiques, le Moyen Age et l'Antiquité, et choisir librement, sans idolâtrie, dans les traditions de nos maîtres maçons et dans les ouvrages de Vitruve. Il ne veut pas copier, mais adapter. Il compte parmi les architectes, si nombreux chez nous, qui vont dès lors se plaindre d'être sacrifiés aux modes étrangères. Il se flattait même d'avoir créé un ordre français en élevant des colonnes baguées de place en place pour dissimuler les jointures des tambours.

Fig. 315 — Tombeau de François de Bretagne (cathédrale de Nantes). *(Cliché Hachette)*

Fig. 316 — Vierge d'Olivet. *(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)*

La cathédrale s'est aussi laissé pénétrer par l'art classique. Durant le XVIe siècle, les églises conservent encore leur consti-

Fig. 317. — Colombe. — La Force ; cathédrale de Nantes

tution traditionnelle : des voûtes à croisée d'ogive, portées par des piliers, étayées d'arcs-boutants. Mais cette ossature gothique, la décoration à l'italienne vint partout la revêtir. Il n'y a aucune ressemblance entre le temple antique et l'église française, et pourtant la transition s'est faite graduellement entre les deux architectures. A l'encontre de l'art classique, le style gothique est fort conciliant et s'accommode d'une décoration éclectique. Le temple grec est un organisme fixé, fermé, auquel on ne peut rien changer ; il s'est conservé immuable dans l'antiquité et dans la seconde existence, dont il a joui chez les modernes. Au contraire, la cathédrale ogivale est un organisme en perpétuel état de transformation et qui laisse prendre sur elle toutes les greffes architectoniques. Au temps de Louis XI et de Louis XII, les ingénieux artistes, moins constructeurs que décorateurs, essayèrent sur ses larges flancs les parures à la mode. Un jour, ils mêlèrent les arabesques italiennes aux fantaisies du flamboyant ; puis la grammaire ornementale des anciens fut acceptée tout entière, car rien n'empêchait de dessiner des pilastres antiques sur des contreforts, ou de sculpter des chapiteaux corinthiens pour porter les arceaux de la voûte. A Caen, l'église Saint-Pierre, dans les parties construites après 1520

Fig. 318. — Colombe. — La Tempérance ; tombeau du duc de Bretagne (Nantes)

Fig. 319. — Colombe. — La Prudence ; cathédrale de Nantes

Fig. 320. — Colombe. — La Justice ; cathédrale de Nantes

Fig. 321. — Sainte Martha : église de Sainte-Madeleine, à Troyes. (Cliché Hachette.)

par Pierre Sohier (fig. 304), montre cette combinaison du flamboyant et du décor italien. Les pinacles de l'abside prennent des formes de vases pansus, avec des torsades, des arabesques sculptées qui alourdissent de leur richesse l'élan des lignes gothiques. A l'intérieur, des anses, des consoles s'attachent aux nervures des voûtes comme une pesante végétation.

Fig. 322. — La Visitation à Saint-Jean-de-Troyes. (Cliché Hachette.)

Mais, dans cette décoration trop riche, il est un principe latent de régularité et de symétrie qui simplifiera peu à peu ce style exubérant. Un peu plus tard, Pierre Lemercier (fig. 310), construisant Saint-Eustache de Paris, reste un architecte du Moyen Age ; mais les membres de cet édifice gothique, piliers et arcs-boutants, sont habillés à la mode classique. Le XVI siècle ne fut pas grand constructeur d'églises ; son originalité fut médiocre sur ce point, et c'est seulement au siècle suivant que les innovations passeront du décor à l'ossature même de l'édifice. Notre langue littéraire a subi la même transformation ; nos écrivains, pour imiter davantage le latin, chargèrent leur orthographe de lettres étymologiques et leur vocabulaire de mots d'emprunt ; mais il fallut une assimilation plus profonde pour retrouver la régularité rationnelle de la syntaxe classique.

Fig. 323. — Michel Colombe. — Saint-Georges tuant le Dragon. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

La sculpture tenait de trop près à la vie religieuse pour interrompre brusquement son évolution normale. Sur tout le sol de la France, l'art italien a rencontré des sculpteurs qui travaillaient aux tombeaux des grands seigneurs ou taillaient pour le peuple les figures des saints usuels. Au cours du XVe siècle, quelques motifs répondaient particulièrement à la sensibilité chrétienne : les groupes pathétiques qui montrent les derniers moments de Jésus, le Christ en croix, la Vierge de Pitié : la Mère douloureuse pleurant sur le cadavre qu'elle tient sur ses genoux, lugubre tête-à-tête où se résume la tristesse de la passion. Enfin la déposition au sépulcre est un spectacle tragique qui offre des ressources merveilleuses : un cadavre, les riches costumes bourgeois de Nicodème et de Joseph d'Arimathie, les attitudes et les faces douloureuses de la Vierge et des Saintes Femmes. Ces groupes apparaissent dans bien des églises, et dans les plus humbles ; souvent ils ont été exécutés par des ouvriers de campagne, qui taillaient la pierre un peu lourdement, sans prétention à l'élégance ni à la correction. Rarement admirables par leur adresse, ces œuvres sont toujours émouvantes par la piété qui les anime : naïves et mornes figures attentives autour du mort, que l'on distingue mal, au fond d'une chapelle basse aussi sombre qu'un tombeau !

Fig. 324 — La Madeleine, figure du sépulcre de Solesmes (*Cliché Hachette*)

Fig. 325 — Sépulcre de l'abbaye de Solesmes. (*Cliché Hachette*)

Avec celui de Ligier-Richier à Saint-Mihiel (fig. 331), le plus illustre de " ces sépulcres " est à Solesmes (fig. 325). Il remonte sans doute aux dernières années du XVe siècle et fait voir plus d'un pilastre à la façon d'Italie. Mais ces emprunts restent pla-

Fig. 326. — Le calvaire de Pleyben.
(Cliché Hachette.)

qués, non assimilés ; l'artiste les juxtapose sans façon aux fioritures flamboyantes. Les figures, au contraire, ne rappellent en rien l'art étranger. Cette mise au tombeau est une scene tranquille ; une certaine placidite et comme une impuissance expressive tournent au profit de l'artiste et donnent à ce drame une paisible majesté. L'art italien accentue volontiers la mimique jusqu'au paroxysme. Ici, au contraire, point de violences ni de grimaces ; la douleur morale n'agite point les saintes femmes, et le poids du cadavre ne provoque pas chez les porteurs l'attitude de l'effort. Les robustes figures de Solesmes sont parentes des petits bonshommes que Fouquet peignait gentiment et avec un peu de mollesse. La plus belle, celle de Madeleine, rappelle une de ces filles des champs dont le peintre fit de petites saintes. Elle pleure discrètement, un peu à l'écart, comme une modeste servante. Cet art, sans effort vers la vérité ou la beauté, est d'une douceur sereine.

Un nom domine l'art tourangeau à ce début du XVIe siècle : Michel Colombe est d'un pays et d'un temps qui recueillaient avidement tous les motifs de décoration italienne pour les insérer même en des monuments gothiques ; mais il sculptait encore ses figures à la manière française, en artiste qui ne raffine point son modelé et qui ne s'embarrasse point de subtilités anatomiques. Le Saint Georges tuant le Dragon, qu'il a taillé avec soin pour le château de Gaillon (fig. 323), manque de souplesse et d'élan ; le marbre invite à des formes plus nerveuses que celles

Fig. 327. — Le calvaire de Plougastel.
(Cliché Hachette.)

Fig. 328. — Claude de France ; église de Saint-Denis (Cliché Mieusement.)

de ce preux tout raide sur son gros percheron. Dans le tombeau de François II de Bretagne à Nantes, l'architecture générale reste celle du Moyen Age : sarcophage aux flancs sculptés portant deux gisants étendus et les mains jointes. Mais pourtant, au premier aspect, il est évident que nous ne sommes plus aux temps gothiques ; sur les parois, on a élagué les branchages touffus du style flamboyant ; des bas-reliefs italiens décorent délicatement les pilastres ; l'ornementation reste riche, assez atténuée toutefois pour laisser aux lignes et aux plans une netteté qui est déjà classique. Des pleurants, il ne reste plus que de petites figures exclusivement ornementales ; des apôtres les ont remplacés. Mais surtout, quatre grandes statues allégoriques, les Vertus cardinales, Justice, Force, Tempérance et Prudence, qui se dressent aux angles, n'appartiennent point au personnel du Moyen Age. Les princes et les rois qui font désormais édifier leur mausolée préféreront de belles divinités, éveillant des idées de gloire, à cette hideuse pensée de mort, partout présente sur les tombeaux gothiques. Bientôt ils feront graver sur les flancs du sarcophage les images de leurs exploits et des trophées de victoire. Ce n'est pas seulement l'architecture et la sculpture qui changent de style ; une allégresse païenne vient se substituer à la mélancolie des sentiments chrétiens. Les vertus cardinales sculptées par Michel Colombe ne sont pas encore, par leur costume et leur type, tout à fait antiques ; pourtant elles ne sont plus du Moyen Age ; leur robustesse élégante, la majesté tranquille de leur attitude, annoncent un monde

Fig. 329. — Figures d'apôtres, à Peyben. (Cliché Hachette.)

ou les figures dédaignent d'être expressives et se contentent d'être belles.

Michel Colombe ne se présente pas dans l'histoire avec une personnalité très caractérisée ; mais les œuvres anonymes qui, en quête d'un nom, viennent se grouper naturellement assez près du sien, amplifient beaucoup cette figure indécise. Dans cette région tourangelle, il y eut des sculpteurs qui taillèrent dans la pierre ou le marbre de jolies vierges, à la fois élégantes et naïves, saines et calmes, et affranchies de la vulgarité réaliste ; naguère un violent mouvement de hanche déchaînait dans les draperies un désordre tumultueux ; il disparaît ; la taille se redresse et la robe retombe en plis tranquilles. Ce n'est pas la majesté souveraine des vierges reines du XIIIe siècle, mais l'élégance un peu villageoise, chère à Jean Bourdichon et au maître de Moulins. Ces violents imagiers caressent maintenant de tendres visages féminins. La Vierge d'Écouen et, plus encore, la Vierge d'Olivet (fig. 316) sont parmi les figures les plus séduisantes de notre statuaire. Il n'était pas besoin ici de nerf ou de volonté ; l'artiste cède à une volupté nouvelle, tout au plaisir de créer une forme très jolie et de la contempler. Les hommes qui ont aimé ces œuvres ignoraient encore la beauté italienne, mais ils étaient tout prêts à l'accueillir et à lui faire fête. Ils commencent à s'essayer aux finesses des marbriers italiens. L'art florentin va leur apprendre à mettre dans le corps entier, dans la souplesse des attitudes et des draperies, cette pureté de lignes qu'ils donnent déjà aux traits du visage. Née quelques années plus tard, la Vierge d'Olivet, sans être plus gracieuse,

FIG. 330. — CHARLOTTE DE FRANCE ; ÉGLISE DE SAINT-DENIS (*Cliché Mieusement*)

FIG. 331. — LIGIER-RICHIER. — SÉPULCRE DE L'ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE, À SAINT-MIHIEL (*Cliché "Monuments Historiques"*)

Fig. 332 — Ligier Richier. — Figure d'enfant. (Musée du Louvre (Cliché Hachette))

eût été d'une élégance moins bourgeoise et se fût habillée d'un tissu plus fin.

Lorsque, au commencement du XVIe siècle, Jean Perréal devint entrepreneur du tombeau de François Ier, duc de Bretagne, il choisit des marbres à Gênes, les fit transporter à grands frais jusqu'à Lyon et voiturer de Lyon à Roanne ; de là, ils suivirent le cours de la Loire, jusqu'à Nantes, où ils furent sculptés par Michel Colombe et ses élèves. Ce n'est pas seulement une matière nouvelle que nous allions ainsi chercher loin de chez nous ; le beau marbre, qui sera de plus en plus la pierre du sculpteur, oblige l'artiste à des finesses d'exécution impossibles avec la pierre des anciens imagiers ; son grain tendre et serré, sa blancheur, le poli de sa surface, imposent un modelé plus souple et plus précis. C'est le vocabulaire ornemental qui fut d'abord transformé. Sur l'architecture aux lignes régulières, disparaissent les nervures enchevêtrées et les feuillages déchiquetés du flamboyant. Des pilastres plats et des entablements se garnissent de candélabres, d'arabesques et de guirlandes en relief atténué : décoration soumise comme une broderie au plan des surfaces et à leur encadrement. Les marbriers d'Italie, venus en France dès le temps de Charles VIII, ont mêlé leur style ornemental à des monuments où les figures sont encore de race gothique. Mais bientôt ces figures elles-mêmes commencent à dépouiller leurs particularités de costume et de physionomie, pour se généraliser, s'idéaliser et tendre vers ce type de beauté que la discipline florentine et l'étude de l'antique venaient de faire connaître. Alors seulement notre art fut pénétré à fond par l'esprit classique.

Fig. 333 — Ligier Richier — Squelette dans l'église Saint-Étienne, à Bar-le-Duc (Cliché Laurent.)

Autour des sarcophages royaux ou princiers s'élevèrent de belles figures allégoriques revêtues de ces draperies conventionnelles dites antiques, qui révèlent les formes du corps. Le gisant n'est plus étendu dans une armure rigide ; il porte, à la manière romaine, la cuirasse qui modèle les pectoraux, l'abdomen et les hanches. Souvent il se relève sur la dalle du tombeau, pour s'accouder comme un fleuve antique, ou bien s'agenouiller devant un prie-Dieu. Le visage est encore un portrait, mais le corps est celui d'un héros impersonnel.

Fig. 334. — Grille provenant d'Augerolles, au musée de Cluny. (Cliché Hachette.)

Les monuments de Saint-Denis rendent évidente cette transformation de la sculpture. Pour passer du monde gothique à celui de la Renaissance, il faut suivre cette voie des tombeaux. L'évolution de la forme y exprime une évolution morale. Les sculpteurs du Moyen Age avaient, dans ces rois gisants, fixé des images funèbres, et les insignes royaux n'ajoutaient guère au pauvre prestige de ces cadavres de pierre. Mais, au XVIe siècle, le roi n'apparaît plus seulement raidi dans la mort ; on le voit agenouillé sur un joli édifice sculpté, qu'entourent de belles allégories ; car ce ne sont plus de sinistres pleurants qui se tiennent autour de Louis XII, de François Ier et d'Henri II. Le tombeau de François Ier, construit par Philibert Delorme (fig. 347), est un arc de triomphe, et le soubassement sculpté par Pierre Bontemps raconte les exploits

Fig. 335. — La Pitié en bois, clôture du chœur de la cathédrale d'Amiens. (Cliché Hachette.)

du roi. Au tombeau d'Henri II, les grandes figures fondues par Germain Pilon ne sont pas là pour pleurer le mort, mais pour rappeler ses vertus et sa gloire. La pensée est païenne comme l'architecture, comme ces figures au corps divin. Malgré les cadavres sculptés qui gisent sous ces arcades, ces tombeaux ne relèvent pas de l'humble philosophie gothique ; l'homme ne s'est pas étendu sur ces dalles, résigné et soumis ; il n'a pas consenti à la mort ; son tombeau n'est pas un séjour temporaire pour attendre la résurrection ; c'est un monument triomphal qui commémore, amplifie une vie illustre et lui assure, par delà l'existence brève, l'immortalité de la gloire.

Fig. 336. — Château d'Amboise. La chapelle (Archives Photographiques)

Si l'on met à part Cellini, orfèvre et ciseleur, l'Italie nous a surtout envoyé des peintres, et cependant ce sont surtout nos sculpteurs qui ont su assimiler la plastique de Florence. Entre les maîtres aimables de Moulins ou les gracieux enlumineurs à la manière de Bourdichon et les magnifiques dessinateurs de Florence, il n'est pas de commune mesure ; on ne pouvait parcourir instantanément cet intervalle que les Flamands, — les plus souples et les plus doués des praticiens —, ne parviendront à franchir qu'après un siècle d'application. Deux sculpteurs admirables ont su, au contraire, s'accommoder à l'élégance raffinée et à la science suprême du dessin florentin. Jean Goujon (né vers 1515) a traduit en bas-reliefs de marbre les longues et souples figures de Primatice, qu'enveloppent des draperies collantes. Dans ses figures d'Ecouen, du Louvre ou de la fontaine des Innocents, il reste très près d'un modèle que

Fig. 337. — Les portes de l'église Saint-Sauveur à Aix-en-Provence (Archives Photographiques)

l'on sent être, non un corps plein dans l'espace, mais une figure dessinée ou peinte. Il s'est appliqué à l'une des plus difficiles finesses de la sculpture florentine ; en des bas-reliefs très atténués, où cependant les corps prennent les poses les plus contournées, quelques centimètres de relief suggèrent avec élégance les attitudes d'une figure en mouvement. La superbe Diane du château d'Anet, si fière de sa nudité divine, ne semble-t-elle pas, elle aussi, contraindre sa tête altière et ses longs membres à une pose de façade (fig. 352) ? Comme chez les peintres décorateurs de Fontainebleau, les souples formes du sculpteur prennent avec une gracieuse aisance l'attitude qui garnit le mieux le cadre à emplir. Mais l'élève a plus de jeunesse et de fraîcheur que les maîtres italiens qu'il imite ; son ciseau affermit, aiguise les rondeurs du peintre décadent ; il apporte une probité de primitif à transposer dans le marbre la grâce un peu lâchée des derniers corregiens. A la fontaine des Innocents, il a resserré, dans l'intervalle étroit de deux pilastres, des corps d'ondines et, sur leurs membres plus souples que des algues, fait ruisseler des draperies fluides comme les eaux qui coulent de leurs urnes (fig. 349-351).

FIG. 338. — CHATEAU D'AMBOISE : PORTE DE LA CHAPELLE. (Clichés Neurdein.)

FIG. 339. — CLÔTURE DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES. (Cliché Hachette.)

Dans l'œuvre moins exclusivement classique de Germain Pilon (né en 1535), survit l'art sans doctrine et naïvement naturaliste des imagiers du XVe siècle. Il a, sur le tombeau de Birague (fig. 354) et celui d'Henri II,

Fig. 340. — Tombeau de René II de Lorraine, église des Cordeliers, à Nancy. (Cliché Neurdein.)

placé de vigoureux portraits ; mais ces effigies exactes sont de bronze, comme Cellini avait montré à en couler ; et le sculpteur, tout en copiant franchement les particularités des visages et des costumes, montre une élégance souveraine, inconnue avant l'influence italienne. Comme ils sont majestueux ces corps qu'enveloppent de fines draperies ! Cette précision de style, unie à la grandiloquence, va subsister longtemps dans la sculpture française et plus particulièrement dans la statuaire des tombeaux ; Germain Pilon est un de ceux qui ont le mieux allié l'exactitude du portrait et la cadence de l'oraison funèbre. Il est encore un maître de notre école pour avoir, ainsi que Jean Goujon, découvert le secret des marbriers florentins qui donnaient à la pierre une sorte de vie subtile ; il leur a pris leurs formes flexibles, aux extrémités affinées ; il a rendu certaines qualités tactiles qui font sentir la souplesse du tissu et le frémissement du satin sur l'épiderme de ses nymphes. Les trois Grâces ou Vertus théologales qui devaient porter le double cœur du couple royal sont d'une élégance spirituelle, qui ne cessera désormais de plaire au goût français, et il est seulement surprenant que l'on ait confié un poids aussi précieux à ces jeunes filles dont la vocation pour la danse est pourtant évidente (fig. 355).

Fig. 341. — Tombeau des cardinaux d'Amboise, cathédrale de Rouen. (Cliché Hachette.)

L'art gothique, religieux et féodal n'avait demandé que très peu à la peinture ; et, dans les centres artistiques de France, la

production pittoresque n'était point comparable, en général à celle des imagiers et des architectes. Aussi, durant le XVIe siècle, lorsque le roi voulut faire participer la peinture au luxe monarchique, ne trouva-t-il pas dans son royaume les ressources si abondantes, au contraire, en sculpture et en architecture. Il fit donc appel à l'étranger ; des peintres vinrent de Flandre et surtout d'Italie ; ils apportaient avec eux la manière de leur pays et ne rencontraient pas, chez nous, un style national avec lequel il leur fallût composer. Les œuvres qu'ils ont laissées s'expliquent par leur pays d'origine, non par leur pays d'adoption. Encore une fois, on constate que les Flandres nous adressent d'excellents praticiens ; l'Italie nous envoie, avec des artistes, une esthétique nouvelle.

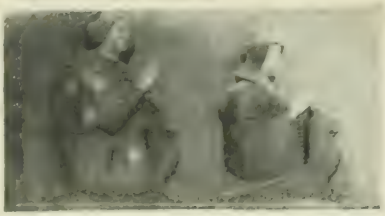


Fig. 342. — Figures de tombeau de Philippe de Commines (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Fig. 343. — Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne, Église Saint-Denis. (Cliché Hachette)

Déjà François Ier avait tenté d'attirer les plus illustres des Italiens et, après Marignan, il ramena Vinci, qui mourut bientôt ; il fit appel ensuite à Andrea del Sarto, mais ne put le retenir ; enfin il réussit à fixer Rosso, un élève de Michel-Ange, et Primatice, un décorateur formé à l'art facile de Corrège. D'autres vinrent se ranger sous ces deux maîtres. Les innombrables fresques qu'ils ont développées sur les murs de Fontainebleau ont en général disparu, détruites par le temps ou compromises par les restaurations. Mais leur œuvre intéresse moins par elle-même que par les habitudes nouvelles qu'elle apportait en France. Rosso et Primatice représentaient un art

Fig. 344. — Partie supérieure de la cheminée du château d'Écouen (Cliché Hachette)

ignoré chez nous ; ils pratiquaient la manière florentine, c'est-à-dire un art savant. Ils connaissaient à fond les finesses de l'anatomie et de la perspective ; ils agitaient avec aisance dans l'espace des corps souples et élégants. Cette école de dessin compléta naturellement l'enseignement que l'on tirait des moulages d'après l'antique. Les peintres Rosso, Primatice, Nicolo dell' Abbate furent, avec les statues grecques, les traités de Vitruve et de Serlio, les agents les plus actifs du classicisme en France. Par l'enseignement de ces artistes et de ces œuvres, l'art français put s'assimiler la doctrine italienne et antique, dont il n'avait, jusqu'alors, compris et imité que les gentillesses ornementales ; au fond de l'art classique, il trouva le culte du corps humain. C'était chez nous chose nouvelle que cet orgueil de la beauté physique et cet audacieux étalage de la nudité. Les artistes du Moyen Age ne l'avaient tolérée que pour montrer la misère humaine, le dénuement honteux des réprouvés ; la splendeur glorieuse des élus, ils la voyaient parée de tissus, de fourrures et de bijoux. Ces belles nudités plurent à une cour où les mœurs étaient galantes et la sensualité avouée. Cet art apportait, en outre, une leçon esthétique d'abord mal comprise, mais qui, peu à peu, pénétrera l'art français ; il apprend que la beauté du dessin tient dans les proportions idéales du corps humain ; les livres d'architecture que l'on traduit enseignent, au même moment, le canon des ordres

Fig. 345. — Cheminée de Hugues Lallemand, au Musée de Cluny (Cliché Hachette)

antiques. L'art français va longuement étudier cette géométrie de la beauté que Florence venait de retrouver, et il ne l'oubliera plus. C'est à Fontainebleau qu'il prit sa première leçon. Jean Cousin paraît avoir été un des plus savants théoriciens du nouveau style (fig. 370).

Les Italiens apportaient aussi une iconographie nouvelle. Ces figures idéales, il fallait les nommer et donner un sens à leurs grands gestes ; peut-être les peintres ne se sont-ils pas beaucoup intéressés aux aventures d'Ulysse ou à celles de Diane ; mais l'éducation humaniste allait familiariser de plus en plus l'esprit français avec le monde de la mythologie et de l'histoire gréco-romaine. Cette antiquité que l'imagination concevait assez confusément et où l'humanité semble dépouillée de toute particularité typique, sera l'époque idéale où vivront ces figures un peu abstraites que nos artistes vont désormais mettre sur pied. Dans la seconde moitié du XVI siècle, d'obscurs poètes et de médiocres peintres préparent les deux formes d'art par lesquelles l'esprit classique français s'exprimera le plus volontiers : tragédie et " peinture d'histoire ".

FIG. 346. — TOMBEAU DU DUC DE BREZÉ : CATHÉDRALE DE ROUEN
(Cliché Hachette)

FIG. 347. — TOMBEAU DE FRANÇOIS Ier. ÉGLISE SAINT-DENIS.
(Cliché Hachette)

Les grandes compositions de Fontainebleau enchantaient les imaginations de visions splendides, mais elles ne se rattachaient à la vie contemporaine que d'une manière détournée, par des allégories et des allusions mythologiques. Il y avait place pour un art réaliste, celui du portrait.

Depuis le règne de François Ier, ce fut à la cour de France une véritable fureur du

portrait. En ce temps d'élégance et de galanterie, hommes et femmes raffinèrent l'art de plaire, soignant leur figure et leur parure. Ils trouvèrent de l'agrément à se contempler en miniature et en peinture ; pendant tout le siècle, des artistes furent occupés à rendre avec des pinceaux menus et des couleurs délicates des costumes de gala et des visages fignoles. L'inventaire des meubles de Catherine de Médicis, parmi des tapisseries, des émaux et des miroirs, compte trois cent quarante et un portraits.

Fig. 348 — Germain Pilon. — Buste d'enfant (*Musée du Louvre*) (*Cliché Hachette*)

Ce sont les peintres du Nord, les émigrants de Flandre, qui ont, une fois de plus, apporté la probité méticuleuse de leur métier à portraiturer les hommes chez nous. Leur manière est pareille, sinon leur habileté. Ces portraits, le plus souvent, ne représentent que le visage ; l'attitude du corps ne vient que rarement compléter la physionomie individuelle ; les Flamands du XVe siècle avaient ainsi aimé à enfermer en de petits cadres la figure et les deux mains de leur modèle. Mais, si l'application est toujours scrupuleuse, l'artiste montre maintenant une sincérité moins brutale. Dans cette société mondaine, il sait rester véridique et cependant paraître aimable ; le réalisme flamand s'est accommodé au ton de bonne compagnie, à la courtoisie de France. A en croire les portraits, les hommes, jusqu'au règne de François Ier, ont été d'une extrême laideur ; après cette date, l'agrément du dessin et des couleurs relève d'élégance les pires vulgarités. Cette peinture est légère, fine, de peu de matière, mais les moin-

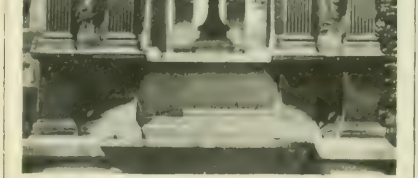


Fig. 349. — Jean Goujon. — Fontaine des Innocents, à Paris. (*Cliché Hachette.*)

Fig. 350. — Germain Pilon
Buste de Henri III.
(Musée du Louvre)
(Cliché Hachette)

dres nuances sont utiles, et tous les coups de pinceau portent.

Parmi ces praticiens flamands, policés par les manières de France, les plus connus sont les Clouet (fig. 365, 366) : le père, Jean Clouet, venu sans doute de Bruxelles, qui travaillait en Touraine, à la cour ; son fils, François, que les contemporains appelaient Jannet ; enfin Corneille, dit de Lyon, que l'on appelait parfois Cornelis de La Haye, et qui travaillait à Lyon vers 1540. Comme il convient à de purs portraitistes, ces peintres ne présentent pas à l'historien une personnalité aussi caractérisée que celles de leurs modèles ; leurs rares œuvres certifiées et les tableaux nombreux qui viennent se grouper tout autour par analogie évoquent avec une grande intensité de vie l'aristocratie du XVIe siècle. Il n'est pas beaucoup de période historique dont nous connaissions mieux les acteurs que les règnes de François Ier, Henri II et Henri III. S'ils revenaient, nous reconnaîtrions les hommes qui ont vécu autour de François Ier, le roi au grand nez, aux yeux bridés, large d'épaules et décolleté comme une femme, et tous les gentilshommes des guerres religieuses, précieux, musqués comme leurs rois, les trois fils de Catherine de Médicis, dont ils copient la sénilité frileuse et l'infantilisme coquet. Avec une couleur légère comme une aquarelle, Jannet et Corneille de Lyon ont rendu à merveille la pâleur élégante des dames de la cour et leur teint de lait ; cette peinture, toute en glacis, est diaphane comme un

Fig. 351. — Jean Goujon
Fontaine des Innocents, à Paris.
(Cliché Hachette.)

Fig. 352 — Jean Goujon — Diane provenant d'Anet
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

reçoivent. Il faut peu de couleurs à ces portraits ; on s'en passa tout à fait ; de simples dessins, quelques traits à la sanguine, suffisent alors à fixer la vivacité du regard et le pli nerveux de la bouche dans un visage sans rides et soigneusement attifé. A cette mode des crayons, on doit de connaître les figures de l'histoire de France jusqu'au temps de Louis XIII. Ainsi dépouillé, réduit à quelques lignes, cet art apporte dans la

Fig. 354 — Germain Pilon.
Reine de Bivague
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

épiderme blond ; dans le portrait d'Elisabeth d'Autriche, les préciosités brillantes du costume, la soie et les pierreries des parures de gala font paraître plus tendre et plus frêle cette chair en pâte de porcelaine. Corneille de Lyon se plaisait à placer ces blanches effigies sur un fond vert, pour le rayonnement rose qu'elles en

Fig. 353 — Tombeau de Philippe de Chabot.
(Musée du Louvre)
(Cliché Hachette.)

définition des types une subtilité tranchante, une finesse aiguë, même quand la main de l'artiste manque de décision.

C'est une destinée surprenante que celle de notre civilisation qui, après avoir créé l'art gothique, en a tout abandonné pour préférer les formes classiques.

FIG. 355. — GERMAIN PILON — LES TROIS VERTUS.
(Musée du Louvre)
(Cliché Hachette)

Les autres pays d'Europe ont aussi subi cette métamorphose. Mais les régions classiques, comme l'Italie, n'avaient jamais accepté tout à fait l'art ogival, et les pays d'art gothique, Flandre, Allemagne, n'ont jamais atteint à la pureté classique. La France, au contraire, parlera le langage moderne du XVIIe et du XVIIIe siècle avec la même sincérité qu'au XIIIe et au XIVe siècle la langue médiévale. A elle seule, il fut vraiment donné de changer d'idéal et de créer des œuvres qui exprimèrent son génie et le propagèrent au delà de ses frontières aux époques de foi comme aux époques de raison.

FIG. 356. — BUFFET HENRI II.
(Musée du Louvre)
(Cliché Hachette)

FIG. 357. — BUFFET ATTRIBUÉ A HUGUES SAMBIN
(Musée de Bourges)
(Cliché Hachette)

L'art du XIIIe siècle s'étendait, comme le christianisme, par delà les frontières politiques, d'ailleurs flot-

FIG. 358. — BERNARD PALISSY
FAÏENCE EMAILLÉE
(Musée du Louvre)
(Cliché Hachette)

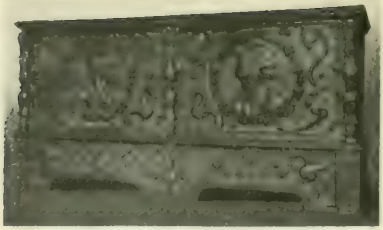


Fig. 359. — Coffret en noyer
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

tantes ; la religion, qui en était l'âme, en fit un langage universel. Au déclin du Moyen Age, l'esprit religieux affaibli laissa place au naturalisme ; les arts plastiques implantés, enracinés plus profondément dans le sol, prirent la saveur des terroirs, et l'unité de l'art chrétien fut morcelée. Le classicisme va unifier de nouveau l'art européen, imposant un même idéal, pour une grande part emprunté à l'antique. C'est depuis lors qu'il y a, au fond de la langue artistique, comme une syntaxe nécessaire et que l'art moderne conserve une sorte d'universalité abstraite, fort apparente, dès que les tempéraments originaux viennent à manquer.

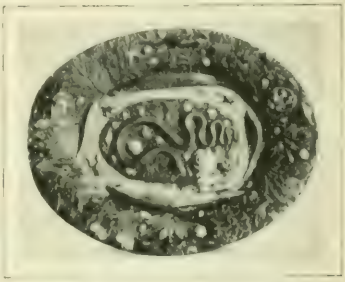


Fig. 360. — Bernard Palissy. Plat
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Dans cet art classique, les soucis de beauté pure absorbent de plus en plus la pensée des artistes ; construire, peindre et sculpter sont autant d'exercices savants, difficiles, pour éveiller des sentiments où il ne reste plus guère d'esprit religieux. L'orthodoxie est obligée à tant de concessions que les théologiens conçoivent quelque scrupule à maintenir la vie commune entre l'art et la foi ; les hommes de la réforme, puis de la contre-réforme, surveillent et condamnent les fantaisies des peintres et des sculpteurs.

Fig. 361. — Jean Ier Pénicaud
Diptyque émaillé.
(Musée de Cluny) (Cliché Hachette)

Aux théologiens, comme aux artistes, il semble plus convenable que la production plastique s'exerce sur d'autres figures que sur l'iconographie chrétienne. La religion se retire de l'art et resserre son domaine pour le mieux défendre. Dès le XVIe siècle, les artistes, comme les

FIG. 362. — TAPISSERIE DE LA LÉGENDE DE SAINT QUENTIN. *(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)*

FIG. 363. — SIMON DE CHALONS. — ADORATION DES BERGERS. *(Musée d'Avignon.) (Cliché Hachette.)*

poètes, demandent des ressources nouvelles à la mythologie antique ; ces divinités greco-romaines, nées d'une collaboration des artistes et des poètes, ne cessèrent jamais de leur appartenir. Dans tous les pays et tous les temps, ceux qui veulent faire vivre un corps idéal reviennent au paganisme. Les adorateurs de la pure beauté se rencontrent sur l'Olympe. Le christianisme était une religion encore trop vivante et trop jalouse pour se prêter aux caprices des artistes ; le paganisme, au contraire, leur appartient ; il suffit de génie plastique pour ranimer les dieux païens.

FIG. 364. — DIANE ET SES NYMPHES. *(Musée de Rouen.) (Cliché Hachette.)*

En abandonnant ces traditions religieuses et

FIG. 365. — JEAN CLOUET.
FRANÇOIS Ier.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

FIG. 366. — FRANÇOIS CLOUET.
ELISABETH D'AUTRICHE.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

medievales, l'art français sans doute laisse mourir bien des racines profondes. On a beaucoup reproché à notre école classique d'ignorer la sincerité absolue, naive, des gothiques, d'offrir un jeu superieur aux esprits cultives et de ne pas saisir notre ame tout entiere. On peut, sans subtilite, répondre que nos sculpteurs et nos peintres apportent plus de sincerité dans la representation de Venus ou d'Apollon que dans celle de Jesus ou de la Vierge ; ils pensent alors faire de la plastique pure, et le manque d'ingénuité ne choque plus quand on est convenu que l'art n'est qu'un jeu. Des la fin du

FIG. 367. — CHARLES IX.
MEDAILLON DE CIRE.
(Musée de Cluny.)
(Cliché Hachette.)

FIG. 368. — CATHERINE DE MEDICIS.
MEDAILLON DE CIRE.
(Musée de Cluny.)
(Cliché Hachette.)

XVIe siècle, la bourgeoisie de France sera instruite de l'histoire et de la religion antique, au point que les origines païennes de sa civilisation lui seront un jour bien plus familières que ses attaches chrétiennes ; en même temps que se forme cet art pseudo-antique, l'humanisme instruit un public pour en comprendre les intentions.

Fig. 369. — Bal a la cour de Henri II. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Culture artificielle, sans doute ; elle distingue un art populaire et un art savant ; elle tranche les innombrables liens qui, au Moyen Age, unissaient le peuple chrétien et son art religieux. Pourtant ce classicisme ne fut jamais, chez nous, isolé par son caractère aristocratique. Nos plus sincères poètes de l'art antique, Poussin, Lorrain, David, Prudhon, Ingres n'ont point été des humanistes fort avertis. L'érudition n'est pour rien dans le charme païen de leurs chefs-d'œuvre ; mais une prédilection instinctive, profonde,

Fig. 370. — Jean Cousin — Le Jugement dernier. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 371. — François Clouet. — Charles IX. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

révèle parfois comme une parenté intime du génie français avec les manières antiques de penser et de sentir.

BIBLIOGRAPHIE — L. de Laborde, *La Renaissance à la cour de France*, 2 vol., Paris, 1850-1855; *Comptes des Bâtiments du Roi de 1528 à 1571*, 2 vol., Paris, 1877-1880. — E. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, Paris, 1885. — Mrs Mark Pattison, *The Renaissance of Art in France*, Londres, 1879. — W. Lübke, *Geschichte der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart, 1885. — H. von Geymüller, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart, 1901. — L. Palustre, *La Renaissance en France*, 3 vol., Paris, 1879-1880. — A. Berty, *La Renaissance monumentale en France*, Paris, 1864, 2 vol. — P. Vitry, *Tours et la Touraine (Les Villes d'art)*, Paris, Sd. — E. Beaumont, *Bourges et Cambrai (Les Villes d'art)*, Paris, Sd. — Pinon, *Monographie du Château d'Anet*, Paris. — Champollion-Figeac et Pinon, *Monographie du Palais de Fontainebleau*, Paris, 1868, 2 vol. — Philibert de l'orme, *Nouvelles Inventions pour bien bastir*, Paris, 1561; *L'Architecture*, t. I, Paris, 1567 (t. II non paru). — M. Vachon, *Philibert de l'Orme*, Paris, 1887. — H. Lemonnier, *Philibert de Lorme* (*R. A. A. M.*, 1898, I). — H. Clouzot, *Philibert de l'Orme*, Paris, 1910. — J.-A. du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, 2 vol., 1576-1579. — R. de Geymüller, *Les Du Cerceau*, Paris, 1887. — L. Vitet, *Le Louvre*, Paris, 1853. — A. Berty, *Topographie historique du Vieux Paris (région du Louvre)*, 2 vol., Paris, 1866-1868. — L. Batiffol, *Le Louvre et les plans de Lescot* (*G. B. A.*, 1910, I). — G. Charvet, *Les Édifices de Brou* (*R. S. B. A. D.*, 1893). — J. Gauthier, *L'Architecture civile en Franche-Comté au XVIe siècle* (*R. S. B. A. D.*, 1899). — Abbé Bouchet, *Saint-Étienne du Mont*, Paris, 1897. — V. Calliat et Leroux de Lincy, *L'église Saint-Eustache*, Paris, 1850. — L. Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*, t. II et III, Paris, 1886-1887. — R. Koechlin et Marquet de Vasselot, *La Sculpture à Langres et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle*, Paris, 1901. — Paul Dorn, *Ligier Richier*, Nancy, 1906. — A. Castan, *L'"Architecteur" Hugues Sambin* (*R. S. B. A. D.*, 1890). — E. Theulier, *Sculptures funéraires de la Renaissance* (*G. B. A.*, 1901, I). — P. Vitry, *Michel Colombe et sculpteurs français de son temps*, Paris, 1901. — Réveil, *Œuvres de Jean Goujon*, gravé par Réveil, Paris, 1868. — R. Lister, *Jean Goujon, his life and work*, Londres, 1903. — H. Jouin, *Jean Goujon*, Paris, 1906. — P. Vitry, *Jean Goujon*, Paris, Sd. — L. Palustre, *Germain Pilon* (*G. B. A.*, 1894, I). — A. de Boislisle, *La Sépulture des Valois à Saint-Denis* (*Mém. de la Société de l'Histoire de Paris*, t. III, 1876). — Vitry et Brière, *L'Église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux*, Paris, 1908. — J. Gauthier, *Conrad Meit et les sculpteurs de Brou* (*R. S. B. A. D.*, 1898). — De Champeaux, *Histoire de la Porcelaine décorative*, Paris, 1890. — L. Dimier, *Le Primatice*, Paris, 1902. — E. Müntz, *L'Œuvre de l'Arioste à Fontainebleau et le Primatice* (*G. B. A.*, 1902, II). — H. Bouchot, *Les Portraits aux crayons du XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1884; *Le Portrait en France au XVIe siècle* (*G. B. A.*, 1887, II); *Les Clouet et Corneille de Lyon*, Paris, 1892. — A. Germain, *Les Clouet*, Paris, Sd. — F. Wickhoff, *Die Bilder weiblicher Halbfiguren (Lombaden) des Museum zu Wien*, 1901. — J. Bourdery et J. Lachenaud, *Léonard Limosin*, Paris, 1894. — E. Dupuy, *Bernard Palissy*, Poitiers, 1902. — Edm. Bonnaffé, *Les Lucenay de Saint-Pierre-Laval* (*G. B. A.*, 1896, I).

ARS UNA SPECIES MILLE

FIG. 372. — LE PALAIS DU LUXEMBOURG.
(Phot. Hachette.)

CHAPITRE II

LA FORMATION DE L'ART CLASSIQUE

LA ROYAUTÉ A PARIS. — L'ARCHITECTURE NOUVELLE DES VILLES. MAISONS DE VILLE ET MAISONS DES CHAMPS. — L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE. LE STYLE JÉSUITE. — LA SCULPTURE. LA DÉCORATION DES FAÇADES. LA SCULPTURE FUNÉRAIRE, LES STATUES ROYALES. — LA PEINTURE ENTRE DANS LES MŒURS FRANÇAISES. — L'IMMIGRATION DES PEINTRES FLAMANDS. EN PROVENCE, A PARIS. — L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE. — L'INFLUENCE ITALIENNE. — SIMON VOUET. LESUEUR. — LA VIE CONTEMPORAINE, CALLOT, LES LE NAIN. — SEBASTIEN BOURDON. — LE STYLE CLASSIQUE. POUSSIN, L'ANTIQUE, LE CHRISTIANISME. COMPOSITION ET EXÉCUTION. INFLUENCE DE POUSSIN SUR LE GOUT DE SON TEMPS. — CLAUDE GELLÉE LE LORRAIN.

DEPUIS François Ier, l'art français tenait de trop près à la monarchie pour ne pas souffrir de sa détresse. Il chôma pendant les années de querelles religieuses, de mauvaise administration ou de guerre étrangère. Les grandes entreprises furent abandonnées et les peintres de Fontainebleau végétaient, inutiles, auprès du château. Quand la paix revint, il y eut reprise d'activité artistique. Henri IV, une fois installé dans ce Paris où il avait eu tant de peine à entrer, ne le quitta plus guère. Nomade au XVI siècle, la monarchie devint sédentaire et parisienne. Elle s'établit au Louvre, aux Tuileries, et poursuit la construction de la grande galerie qui doit les réunir. Malgré la brièveté du règne et les soucis multiples du roi, la capitale du royaume gagne beaucoup en devenant le séjour de la monarchie. Avec Henri IV entrèrent les maçons, et les maçons sont suivis des peintres et des sculpteurs. Alors un Paris

Fig. 373. — La petite galerie du Louvre, d'après une gravure d'Israël Silvestre. (Bibliothèque Nationale, Estampes.) (Cliché Hachette.)

moderne va très vite se substituer à la ville du Moyen Âge ; sa physionomie actuelle commence à se former. Le style classique, qui se répand par les hôtels, les églises, les maisons particulières, n'a pas cessé depuis de dominer notre architecture. Dans cette ville renouvelée, il ne subsistera bientôt plus que de rares monuments gothiques sauvegardés par leur caractère religieux. On ne bâtit plus guère de maisons aux toitures débordantes, avec des murs légers soutenus par des poutres entre-croisées.

Dans les gravures du XVII siècle, voici déjà la rue moderne, moins accidentée, et les hautes façades carrées, percées de fenêtres régulières. Bientôt les hôtels bourgeois s'orneront de pilastres, de chapiteaux et de corniches. Mais, tout d'abord, on se contenta d'opposer la brique rouge, la pierre blanche, l'ardoise bleue et d'animer la fine gaîté de cette décoration pittoresque et sans faste. Elle convient à une société qui a besoin de refaire ses finances et qui, jouissant de la tranquillité retrouvée, remet à plus tard les prétentions artistiques. Ce style n'est pas aussi néerlandais et " huguenot " qu'on le dit quelquefois. Sa gentillesse plaisait déjà au temps où Louis XI habitait son " Plessis " de Tours. Mais, au XVII siècle, on lisait trop Vitruve et Serlio pour que nos constructions pussent longtemps se priver des ordres antiques. La brique parut bourgeoise. Nous pouvons juger de l'effet qu'on aimait en elle par les restes de la place Dauphine (fig. 375), la place Royale (fig. 376) et par le pavillon central du château de Versailles (fig. 478). Au cœur de l'édifice majestueux de Louis XIV subsiste la

Fig. 374. — La grande galerie du Louvre, d'après une gravure d'Israël Silvestre. (Bibliothèque Nationale, Estampes.) (Cliché Hachette.)

maison de campagne de son pere.

Mais la transformation des villes ne tient pas tout entiere dans le style des façades. Pour " sa grand ville ", le bon roi Henri a certainement conçu un plan nouveau. Comme toutes les cités du Moyen Age, Paris étouffait dans ses murs ; une seule grande avenue le traversait, la Seine ; la ville ne respirait que sur les rives de son fleuve. Les édifices gothiques, tres resserrés, filent en hauteur ; autour des églises et des palais, on ne reserve point d'espace pour les mettre en valeur. L'art classique, avec ses façades regulieres, a besoin d'être au large pour que l'œil saisisse l'unité de ses ensembles. L'architecture se complete par le dessin des rues et des places ; la place Dauphine, la place Royale sont bâties sur un plan unique. On verra des monuments, comme le college des Quatre-Nations (fig. 388), étaler de larges ailes pour offrir au regard du roi un decor de théâtre. Au début de son Discours de la méthode, Descartes parle de la ville parfaite, géometrique, reguliere comme un plan d'architecte. Dans le Poitou, en pleine campagne, Richelieu a realisé cette ville ; comme aux œuvres de pure raison, il n'y manque que la vie.

Fig. 375. — La place Dauphine, vue de Paris Neuf, d'après une gravure de Perelle. (Bibliothèque Nationale [Estampes]. Cliché Hachette.)

A Paris, les architectes ne peuvent se déployer librement ; le Louvre, laborieusement, cherche à étendre ses longues façades, au milieu d'un quartier encombré. Tandis qu'il restait enchevêtré parmi les maisons particulières, Marie de Médicis fit élever son palais du Luxembourg en dehors de la ville, dans un quartier de jardins et de couvents ; la reine florentine songeait à son

Fig. 376. — Place des Vosges (ancienne place Royale), à Paris. (Cliché Hachette.)

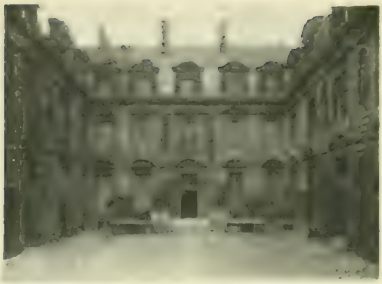


Fig. 377. — Cour de l'hôtel Sully, à Paris
(Cliché Hachette)

palais Pitti ; mais la fierté, l'ostentation de force de la construction toscane ne pouvaient plaire chez nous. Salomon de Brosse construisit un hôtel de plan français, entre cour et jardin, les façades surmontées de hautes toitures sont égayées par le simple dessin des fenêtres et la beauté de l'appareil ; sans montrer la richesse ornementale du nouveau Louvre, l'aspect d'ensemble est d'une élégance très fine (fig. 372).

Comme la royauté, la noblesse et la bourgeoisie font maison neuve. Pour être auprès de la régente, Richelieu avait habité le petit Luxembourg ; pour être auprès du roi, il fit construire le Palais Royal. Le quartier du Marais et l'île Saint-Louis se couvrent d'hôtels. A l'intérieur, des galeries décorées de stucs et de peintures ; sur les façades, l'ordonnance un peu froide des ordres antiques. L'architecture bourgeoise, a son tour, se pare de cette décoration jusqu'alors réservée à la majesté royale. Les hôtels du Marais qui ont subsisté conservent une sorte de dignité triste, aujourd'hui que, dans leurs cours, il n'entre plus de carrosses, mais des camions. Sur ces façades, que les architectes dessinèrent en observant les règles de Vitruve, des annonces de commerce s'accrochent maintenant aux corniches effritées et aux pierres qui se délitent (fig. 377-378).

Fig. 378. — Palais Cardinal (Bibliothèque nationale), à Paris.
(Cliché Hachette)

Ces riches bourgeois avaient aussi " maison des champs " ; ils y pouvaient traiter plus largement leurs hôtes. Ces maisons n'ont plus

conservé trace de la construction féodale visible encore dans le château du XVIe siècle. Ce sont des édifices de plan carré, régulier ; la façade, ornée pourtant de pilastres et de frontons, doit son élégance aimable au dessin des fenêtres et aux belles toitures. Des bâtiments latéraux s'avancent pour encadrer une avant-cour ; l'édifice semble venir au-devant du visiteur pour le conduire au seuil de cette demeure accueillante. Quelle différence avec les palais italiens fermés et défiants ! Sur la façade arrière, le jardin est là comme un décor de fête permanent ; des fleurs ou des arbustes taillés mettent sur le sol un dessin de lourdes guipures ; des jets d'eau filent sur des bassins plats ; puis des allées partent en étoile, et les arbres se rangent de chaque côte pour amuser les yeux sans leur fermer l'horizon. Les gravures de Perelle et d'Israël Silvestre nous renseignent sur l'existence pour laquelle ces châteaux ont été aménagés ; on y voit carrosses et cavaliers accourir et passer la grille de l'avant-cour ; puis dans les jardins, autour des bassins et des parterres, des gentilshommes et des dames échangent des saluts et des propos cérémonieux. C'est pour recevoir que M. de Maisons a construit, au bord de la Seine, le château qui porte son nom, et que Fouquet a élevé le château de Vaux ; c'est pour faire plus magnifiques ses réceptions que le roi de France créera Versailles (fig. 381 à 385).

FIG. 379. — FONTAINE DU JARDIN DU LUXEMBOURG, A PARIS.
(Cliché Hachette.)

FIG. 380. — HÔTEL DE VILLE DE LYON.
(Cliché Hachette.)

La première moitié du XVIIe siècle est remplie par une extraordinaire

FIG. 381. — CHATEAU DE CANY
(Fiche Hachette)

renaissance catholique. Des ordres religieux nouveaux ou renouvelés regagnèrent pour le catholicisme un peu du terrain perdu depuis la Réforme. Ces sentiments chrétiens trouvèrent leur expression dans l'architecture, la sculpture et la peinture ; mais ils n'apportaient rien d'autre qu'une ferveur rajeunie ; le catholicisme acceptait les transformations de l'art depuis le contact avec l'Italie et l'antiquité. On se contenta de refréner doucement l'exubérance païenne qui s'était emparée des arts plastiques et qui pouvait choquer un christianisme réfléchi. Les Jésuites qui, dans leurs colleges, reconcilient la théologie chrétienne et la pensée antique, enseignèrent d'élégantes combinaisons. Partout où ils dirigent, dans l'enseignement et dans l'art, ils ont trouvé pour leur catholicisme un langage classique.

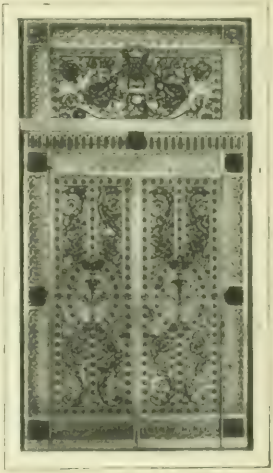


FIG. 382. — GRILLE DE LA GALERIE D'APOLLON, AU MUSÉE DU LOUVRE, PROVENANT DU CHATEAU DE MAISONS-LAFFITTE
(Fiche L'Architecte)

FIG. 383. — CHATEAU DE MAISONS-LAFFITTE
(Fiche L'Architecte)

Ils ont fixé les formes architectoniques qui devaient remplacer le style

gothique, définitivement abandonné. Le Père Martelange dessina pour les couvents et paroisses urbaines des réductions de Saint-Pierre de Rome et de l'église du Gésu. Ce style romain s'étend au loin, grâce aux ordres religieux, comme l'autorité rajeunie de la papauté. Du principe gothique, diriger des forces sur des nervures, des piliers et des arcs-boutants, il ne reste rien : l'edifice, à nouveau, se fait compact pour être solide, et l'art maintenant est de donner à cette masse une silhouette elegante et de couvrir la maçonnerie avec des façades décoratives. Cette architecture dite " Jésuite " semble ramener l'architecture romane, parce qu'elles se rattachent l'une et l'autre à l'antiquité, l'une par filiation, l'autre par imitation ; elles sont apparentées au même degré que les mots savants créés par les humanistes et leurs doublets populaires. Mais les romans maçonnaient avec simplicité ; l'architecture nouvelle suppose une taille de la pierre très savante ; elle est l'œuvre de dessinateurs qui ont exécuté sur le papier des épures correctes, d'après les traités antiques et les proportions des monuments romains. Pourtant les divergences ne sont pas inconciliables ; à Notre-Dame-des-Doms, les gens d'Avignon purent appliquer une parure classique sur un vieux corps roman.

Fig. 384. — Château de Dampierre. (Cliché Hachette.)

A l'intérieur, notre regard, habitué aux élans du gothique, trouve bien écrasantes les voûtes en plein cintre qui pèsent sur le mur d'appui ; les fenêtres qui s'ouvrent, taillées dans cette voûte, alourdissent encore la maçonnerie parce qu'elles en montrent l'épaisseur ; les pilastres, les chapiteaux, les

Fig. 385. — Château de Vaux-le-Vicomte. (Cliché Hachette.)

corniches mettent partout l'élégante pureté de leur dessin, mais ne peuvent alléger les piles carrées et les formes pleines. Les Italiens amplifièrent ce style par la pompe ornementale ; en France, la décoration resta plus sobre ; c'est par d'heureuses proportions que les architectes, à Saint-Paul-Saint-Louis, à la Sorbonne, au Val-de-Grâce, à Saint-Louis des Invalides, à Saint-Sulpice, ont cherché à satisfaire la religion de leur temps (fig. 386 à 389).

Fig. 386. — Façade de l'église Saint-Gervais, à Paris.
(Cliché Hachette.)

A l'extérieur, même transformation ; il faut encore soutenir la voûte, mais les arcs-boutants, au lieu de couder franchement, s'incurvent comme pour se cacher et perdent ainsi de leur force d'étai. La façade devient un devoir d'architecture, où il s'agit de disposer toujours les mêmes éléments, deux ou trois ordres antiques portant un fronton triangulaire ; l'angle formé par l'étage supérieur et les bas-côtés latéraux est garni par une console qui fait une sorte de transition. Ce type de façade ne s'est pas constitué d'un coup ; les premiers architectes qui durent en placer sur les dernières églises gothiques montrèrent de la fantaisie et de l'indécision. A Saint-Étienne-du-Mont (fig. 311), l'architecture est loin encore de la simplicité un peu froide du style classique. La pierre est toute fleurie de gentillesses décoratives, comme un meuble Renaissance. Le jubé de Pierre Biard est encore d'un temps où les architectes s'appliquent à fignoler de jolis détails. Mais Saint-Gervais, déjà, est d'une correction froide et nue ;

Fig. 387. — Église de la Sorbonne.
(Cliché Hachette.)

FIG. 388. — CHAPELLE DU COLLÈGE DES QUATRE-NATIONS (PALAIS DE L'INSTITUT), A PARIS
(Fiche Hachette.)

Salomon de Brosse ajuste non sans élégance ses colonnes et ses entablements aux corniches saillantes ; décor ingénieux et d'ailleurs trop étroit pour le vaisseau de l'édifice, qui déborde de chaque côté (fig. 386).

Dans cette architecture, la part de fantaisie est réservée au dôme ; c'est à cette difficulté que les constructeurs, depuis Sainte-Marie-des-Fleurs de Florence et Saint-Pierre de Rome, ambitionnent d'essayer leur talent. Les principales églises du XVIIe siècle en possèdent, Val-de-Grâce, Sorbonne, Invalides, chapelle du Collège des Quatre-Nations ; elles dominent la ville et, comme les tours et flèches gothiques, signalent au loin la maison de Dieu. Mais, en prenant à l'Italie ses coupoles, les hommes de chez nous en ont changé un peu l'aspect ; ils conservent le goût des hautes charpentes et peuvent ainsi surélever la silhouette extérieure de cette voûte sphérique. Ornées de sculptures, parées de métal, ces petites coupoles, sans peser sur leur point d'appui, bombent hardiment vers le ciel.

On a trop reproché à cette architecture de manquer de sincérité et de puissance expressive. Elle est tout aussi chrétienne que celle du XIIIe siècle ; mais le christianisme n'est plus ce christianisme total en qui tenaient la pensée entière et la vie de l'homme. Les Français du XVIIe siècle demandent à leur religion un système d'idées claires ; leurs églises doivent être des salles de conférences aux proportions majestueuses, mais raisonnables. Ces

FIG. 389. — L'ÉGLISE DU VAL-DE-GRÂCE
(Fiche Hachette.)

FIG. 390. — BUSTE D'HENRI IV. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette.

voûtes un peu basses ont entendu d'éloquents oratoriens ; un public cultivé s'est assemblé à jour fixe pour écouter sur la morale des sermons bien construits et raffermir sa foi en la faisant aussi intelligible que possible.

L'activité des architectes servit les sculpteurs et les peintres. Pour les églises nouvelles, pour les hôtels et leurs jardins, il faut des statues. Le roi donne l'exemple : Henri IV fait continuer au Louvre les travaux interrompus depuis Henri II. Les financiers, à leur tour, veulent posséder une galerie richement décorée, une réduction de celle de Fontainebleau ou de la petite galerie du Louvre, qui s'achève alors. Sur le plafond, des nymphes et des atlantes se mêlent aux arabesques et portent les encadrements des peintures ; la même mythologie se retrouve dans les stucs dorés et dans les tableaux. Les jardins commencent à se peupler de statues, à la manière italienne. Enfin, sur les façades les plus nobles, des statues enrichissent le décor d'architecture. Au Louvre, Jacques Sarrazin a fait porter sur d'élégantes cariatides le fronton supérieur du pavillon élevé par Lemercier. Mais cette sculpture classique ne s'épanouira brillamment qu'à Versailles.

La Renaissance n'avait point interrompu la tradition médiévale des monuments funéraires. Les hommes les plus importants du XVIIe siècle ont leur sépulture dans les églises. Mais les petites chapelles ne peuvent contenir de vastes monuments : les tombeaux se réduisent, le plus souvent, à une façade décorative de marbre blanc et noir que l'on applique au mur. De rares monuments princiers montrèrent quelque pompe, avec des vertus en deuil, des génies en larmes ; ainsi le tombeau d'Henri de Condé par Sarrazin à Chantilly (fig. 402), et celui de Montmorency,

FIG. 391. — GUILLAUME DUPRÉ — HENRI IV ET MARIE DE MÉDICIS (Cliché Hachette.)

à Moulins, par François Anguier (fig. 399). Les autres sont modestes, mais toujours graves d'inspiration. S'ils ne possèdent point le charme raffiné de la statuaire des Florentins ou des sculpteurs français du XVIe siècle, les attitudes et les visages expriment des sentiments profonds avec une sincérité qui tient lieu d'éloquence. Il y a plus de conviction que d'élégance en ces sages portraits et ces mains jointes. Le sculpteur n'a pas su toujours alléger le costume Louis XIII, d'allure si cavalière quand il est de laine ou de soie, mais lourd et massif quand il est de pierre ou de bronze ; c'est à peine si quelques-uns, comme autrefois Germain Pilon, ont songé à jeter un grand manteau sur les épaules de leurs figures, de manière à simplifier un équipement trop compliqué et assouplir une vertugade trop raide. Images franches et sans virtuosité d'une bourgeoisie sérieuse et de foi robuste.

Fig. 392. — Jean Warin. Gassendi. (Cliché Hachette)

Fig. 393. — Jean Warin. Richelieu. (Cliché Hachette)

Tous les portraits ne furent pas pour les tombeaux ; une mode venue d'Italie, continuait à se propager : celle des bustes-portraits. Ce sont naturellement les grands personnages, le roi et ses ministres, qui apparaissent dans ces œuvres de marbre ou de métal. Dupré et Warin, qui gravèrent des médailles avec une élégante exactitude, ont aussi apporté une minutie aiguë à ciseler des bustes de bronze (fig. 391 à 394). Mais on ne se contentait pas de portraits ainsi réduits. Depuis Henri IV, nos

Fig. 394. — Jean Warin. — Buste de Richelieu (Bibliothèque Mazarine, Paris). (Cliché Hachette)

FIG. 395. — BARTHÉLEMY PRIEUR. MARIE DE BARBANÇON CANY. (Musée de Versailles. Cliché Mieusement.)

rois ont tous eu leur statue. Pour traverser le Pont-Neuf, achevé sous son règne, il fallait passer devant un Henri IV de bronze, monté sur un cheval fondu en Italie. Aux angles du piédestal, Francheville avait assis de longs corps contournés, tourmentés, selon la tradition de Michel-Ange. A l'Hôtel de Ville, terminé par le roi, se trouvait sur le tympan de la porte centrale un Henri IV équestre, bas-relief de bronze sculpté par Pierre Biard. Le fils de ce sculpteur exécuta un Louis XIII pour la place Royale ; le roi de France montait encore un cheval d'Italie. Au Louis XIV de la place Vendôme, il sera enfin donné d'en avoir un d'origine française. A l'entrée du pont au Change, se dressait un monument où trois figures de bronze, par Simon Guillain, représentaient Louis XIII en soldat, Anne d'Autriche en costume de cour, tournés vers le petit Dauphin. Dans chacune de ces statues se retrouve une sincérité robuste et un peu lourde, habituelle alors quand l'art ne se laisse pas guider et perdre par le brillant idéalisme florentin (fig. 398).

C'était alors une chose nouvelle que cette glorification de nos rois par la statuaire, suivant un rite romain, puis italien. Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV n'ont pas, comme leurs ancêtres, des tombes monumentales à Saint-Denis. Ils n'ont pas laissé d'effigie étendue sur une dalle, ainsi que les rois du Moyen Age ; il n'en est même pas resté, comme pour les Valois de la Renaissance, une image vivante, mais agenouillée devant Dieu ; les statues royales ne glorifient maintenant que la royauté ; elles se tiennent sur les places publiques, comme des idoles ou des symboles d'un culte nouveau. Les

FIG. 396. — PIERRE FRANCHEVILLE. — ORPHÉE. (Musée du Louvre. Cliché Hachette.)

FIG. 397. — BARTHÉLEMY PRIEUR. — L'ABONDANCE. MONUMENT DE MONTMORENCY. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

monarchie trouve son profit dans cette imitation du Marc-Aurèle antique qui, du haut du Capitole, dresse encore aujourd'hui sur Rome son geste dominateur.

La peinture surtout nous avertit que nous entrons dans une ère nouvelle. Au Moyen Age, nos vrais peintres ont été verriers ou enlumineurs. Ces modalités de la couleur sont mortes avec l'art gothique. Après la Renaissance, la monarchie, l'Église, la bourgeoisie s'éprennent de la peinture, à laquelle elles demandent des décorations pour leurs palais et leurs églises et des tableaux pour leurs cabinets. C'est dans cet art, plus docile, plus riche pour exprimer les sentiments, que désormais nous trouverons les délicatesses de la pensée française. La nouvelle architecture religieuse faisait grand usage des peintres. Pour les églises et les couvents nouvellement bâtis, il fallut d'innombrables " saintetés ". Dans quelques villes, Paris, Avignon, Aix, la bourgeoisie aimait à mêler la peinture à l'exercice de sa piété. Chaque année, au mois de mai, la confrérie des orfèvres, à Paris, donnait à Notre-Dame un grand tableau. Ces " Mais ", connus de toute la ville, consacraient parfois de jeunes renommées. C'est par d'aimables coutumes de ce genre que, dès le Moyen Age, les cités de Flandre et d'Italie prenaient conscience de leur âme collective en admirant un même chef-d'œuvre. Depuis trop longtemps, la France avait manqué de ces communions sentimentales où s'exaltent les énergies artistiques. Un public parisien de plus en plus affiné va maintenant assurer la vitalité continue de l'art français.

FIG. 398. — SIMON GUILLAIN. — LOUIS XIII, ANNE D'AUTRICHE ET LE DAUPHIN. ANCIEN MONUMENT DU PONT AU CHANGE. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Une constante immigration des

Septentrionaux se trouve à l'origine de cette peinture française. Les Flandres laissaient toujours déborder leur trop-plein d'ouvriers et d'artistes ; ils ont propagé leur industrie dans la plupart de nos provinces ; ils partaient pour étudier l'Italie, ou simplement à la recherche de travail. Hollandais, Flamands, Picards, Lorrains, Champenois, ils allaient de ville en ville, peignant des portraits ou des tableaux d'églises. Une longue entreprise les retenait parfois ; alors ils se fixaient, oubliant leurs pays d'origine et l'Italie de leur rêve. Ils ont fondé des colonies dans beaucoup de nos grandes villes, et c'est parce qu'ils ont francisé les syllabes germaniques de leurs noms qu'on ne reconnait pas tout d'abord leur origine.

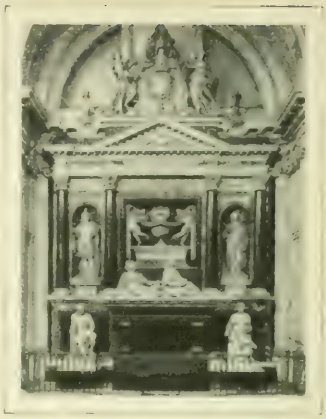


Fig. 399. — François Anguier — Tombeau du duc de Montmorency, chapelle du Lycée, à Moulins (Cliché Neurdein)

C'est un de ces artistes errants qui, passant en Normandie, éveilla la vocation de Poussin. A Bordeaux, des artistes de Flandre portraituraient les jurats, tandis que les Hollandais desséchaient les marais de Saintonge. Quand Sébastien Bourdon vint à Montpellier, il trouva la place occupée depuis longtemps par les Néerlandais. A Toulouse, des Flamands et leurs élèves peignirent d'une manière raide, sérieuse, les notables de l'endroit vêtus de noir, agenouillés au pied d'un Crucifix, avec les insignes de leur magistrature. Mais c'est surtout sur la route d'Italie qu'ils ont laissé des traces, aux grandes étapes, Paris, Lyon, la Provence. A Lyon se fixa la dynastie des Stella,

Fig. 400. — François Anguier — Monument de la famille de Longueville (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

où les hommes et les femmes peignaient et gravaient. Les églises provençales abritent nombre de peintures qui rappellent la pénétration continue de l'art flamand, depuis la manière des Van Eyck jusqu'à celle de Rubens, et tous les styles intermédiaires. A Aix, plusieurs tableaux de Finsonius, un Brugeois, montrent les fortes colorations de Flandre aux prises avec les ombres noires de Caravage, l'atmosphère ardente et enfumée de Tintoret. Autour de lui, d'autres peintres, comme Jean Daret (de Bruxelles), délayaient des effets flamands en des compositions bolonaises. Rubens seulement saura soulever d'un souffle puissant ce réalisme appesanti. Avignon continue d'être un centre d'art et une ville amie des peintres. Il y a là un public pour les retenir, les faire travailler et les comprendre. Ses églises abritent encore quantité de tableaux commandés par de pieux donateurs. Ce sont de grandes compositions où, le plus souvent, des figures aux formes rondes, chères à Guido Reni, se meuvent dans les ombres opaques de Caravage. Quelques-unes conservent une certaine solidité naturaliste, que l'élégance banale de la mode ne parvint pas à énerver.

Fig. 401. — Michel Bourdin. Tombeau de Louis XI, à Notre-Dame de Cléry. *(Cliché Limousin.)*

Fig. 402. — Jacques Sarrazin. — Tombeau d'Henri de Condé, provenant de l'église Saint-Paul. Château de Chantilly. *(Cliché Hachette.)*

Parmi ces artistes, Nicolas Mignard, dit l'Avignonnais, se rendit célèbre jusqu'à Paris en peignant des " saintetés " d'une correction raisonnable ; la politesse un peu froide de son art montre plus de franchise dans le portrait. La noblesse du Comtat et de la Provence n'a pas

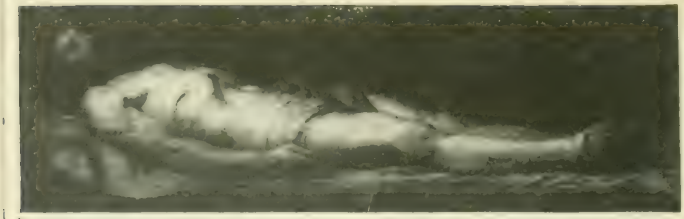


FIG. 98. — PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. — CHRIST MORT
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

manqué de peintres pour emplir ses galeries de portraits de famille. Cette province continue à retenir au passage des artistes qui vont à Rome ou qui en viennent. Ce n'est pas assez pour constituer une école originale ; cela suffit à rendre ce sol fertile en peintres.

Malgré bien des remaniements et des disparitions, les empreintes flamandes sont nombreuses encore dans les églises parisiennes du XVII siècle. Ce sont des petits panneaux, peintures faciles, bariolage amusant, exécutés avec des couleurs grasses, ou bien des tableaux d'autel dans lesquels le peintre s'est essayé à parler la langue de Rubens. Le Louvre, les hôtels des particuliers ont abrité aussi des décorations flamandes de paysages ou de mythologie. Henri IV a retenu Pourbus, qui passait à Paris, et Pourbus a portraituré sagement la malice joviale du Vert Galant et la majesté un peu lourde de la Reine. En 1620, quand Marie de Médicis cherche un peintre pour sa grande galerie du Luxembourg, elle appelle Rubens. On ne pouvait songer à le retenir ; il laissa seulement une œuvre considérable et aussi quelques-uns de ses élèves, Juste d'Egmont, Van Mol. Le peintre de la régente fut ensuite le Bruxellois Philippe de Champaigne, une des figures expressives de la société française (1602-1674). Il fut mêlé au monde des Jansénistes ; dans son œuvre se réfléchit la gravité de

FIG. 99. — PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. — PORTRAIT DE LA MÈRE AGNÈS ARNAULD ET DE SŒUR CATHERINE, SAINTE SUZANNE.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

leur pensée et l'austère piété de leur existence. Le métier robuste qu'il avait apporté de l'école natale, il n'en usa point pour jouer avec la beauté des apparences, mais pour hausser la peinture à la noblesse d'une méditation chrétienne et philosophique. Ses Christs morts, ses portraits combinent un sens profond du réel avec une intensité de vie morale peu habituelle dans l'art flamand. Il y avait, chez Champaigne et chez Poussin, trop de préoccupations semblables pour que le Flamand ne laissât pas bien souvent son instinct de naturaliste s'effacer devant les préoccupations d'un idéaliste psychologue. Il compte parmi ces innombrables immigrés du Nord qui nous apportaient leur habileté manuelle et prenaient nos manières de penser (fig. 403, 404, 406). Au-dessous des maîtres en faveur, travaillaient une foule de bons ouvriers peintres ; ils vendaient à la foire des paysages, des marines, et des copies ; ils mettront des fleurs, des oiseaux, des tentures, des vases dans les cartons des Gobelins, autour des figures que dessinera Le Brun.

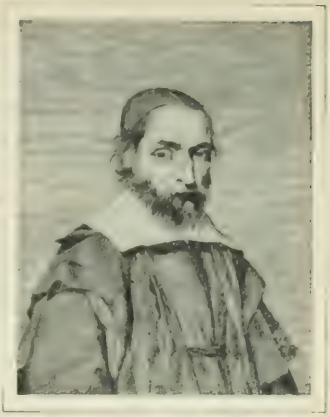


Fig. 405. — Claude Mellan. Portrait de Peiresc (gravure) (Bibl. Nat., Estampes.) (Cliché Hachette.)

Pendant le XVIIe siècle tout entier, nos peintres, auprès des Flamands et des Italiens, pourront posséder des qualités originales ; il leur manquera l'adresse d'exécution ; ils ressemblent à des enfants qui ont commencé leurs études trop tard ; ils ne sont plus à l'âge où la naïveté est une séduction, et ils n'ont pas l'aisance sûre de la maturité. Il manquait encore à notre école cette certitude technique ou théorique qui

Fig. 406. — Philippe de Champaigne. — Portrait de Richelieu. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

FIG. 107. — LAGNEAU. — PORTRAIT
(Dessin au Musée du Louvre.)
(Cliché Hachette.)

faisait la force des Flamands et des Italiens.

Dès le premier tiers du siècle, les sculpteurs et surtout les peintres groupés à Paris étaient assez nombreux pour que se formât un esprit de corps. Ils ne sont plus isolés, attachés pour un travail momentané à la personne du roi ou de quelque autre Mécène ; une large clientèle bourgeoise et ecclésiastique entretient leur industrie. Mais, pour vendre leurs œuvres, il leur avait fallu entrer dans l'organisation des vieux corps de métier. D'abord ils appartinrent à l'ancienne corporation de Saint-Luc. Mais c'était se confondre avec les simples artisans, et cette confusion, impossible même dans les sociétés où la peinture est de tradition et a des racines profondes, devait sembler bien plus intolérable chez nous, où cet art, pour ainsi dire, nouveau venu, se présentait avec les titres de noblesse acquis pendant la Renaissance. Il se forma, sous la protection royale, une Académie de peinture et de sculpture. Cette institution, qui remonte à 1648, a subsisté jusqu'à la Révolution. Elle était, dès son origine, et elle restera une corporation qui défend les intérêts de ses membres, une académie ou société savante qui voudra élaborer une doctrine, une école qui forme des élèves ; elle deviendra, par surcroît, sous Louis XIV, une sorte d'administration qui réglemente le travail artistique, et c'est surtout dans ce rôle qu'elle a mérité quelques reproches. Son organisation permet en effet à l'État de gouverner les artistes. Mais, d'ailleurs, il n'est guère exact qu'elle ait jamais, par ses doctrines, contrarié le goût national. Sous l'ancien régime, elle comprenait tous les artistes dignes de ce nom, le nombre de

FIG. 108. — JACQUES CALLOT. ACTEURS DE LA COMÉDIE ITALIENNE.
(Bibliothèque Nat., Estampes.)
(Cliché Hachette.)

ses membres étant illimité. Les rares dissidents le furent pour raison personnelle, et non par doctrine. Elle représentera successivement les formes les plus diverses de l'art français, le style Le Brun, le style Boucher, comme celui de David.

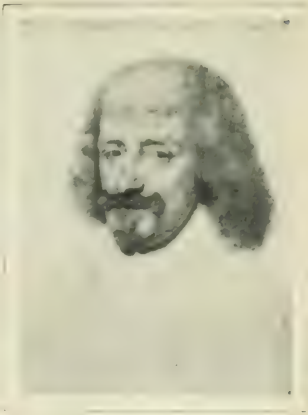


Fig. 409. — Daniel Du Monstier. Portrait du duc de Longueville. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Dans le temps que naît et grandit en France cette peinture moderne, les influences les plus diverses s'entrecroisent, et il est impossible de trouver une direction commune aux innombrables velléités de nos artistes. Tandis que du Nord affluaient des praticiens sans doctrine, les peintres français en cherchaient une en Italie. On n'appelait plus chez nous ses grands maîtres ; mais nos apprentis allaient presque tous étudier leurs secrets. Pour nous, comme pour l'Europe, la source universelle de l'art était à Rome. Ceux qui n'ont pas franchi les Alpes ne sont pas les moins italianisés ; ils s'inspirent de gravures et de copies ; ils subissent moins l'influence de l'art italien contemporain et davantage celui du XVIe siècle, qui est déjà rétrospectif.

C'est l'art, alors très vivace, des Bolonais que nos peintres voient pratiquer. Les uns sont encore dans la tradition de l'idéalisme florentin ; ils cherchent l'expression morale et dessinent de belles formes, d'après l'antique. D'autres, à la manière de Caravage, peignent d'après nature, avec une grande brutalité d'accent et des oppositions violentes d'ombre et de lumière. Mais, d'ailleurs, tous ont pris l'habitude de noyer leur composition

Fig. 410. — Jacques Callot. — Le siège de La Rochelle (fragment). (Bibliothèque Nationale, Estampes.) (Cliché Hachette.)

Fig. 411. — Jacques Callot. — Chatiment des Maraudeurs, dans « Les Misères de la Guerre ».
(Bibliothèque Nationale, Estampes) (Cliché Hachette)

dans une atmosphère ténébreuse. Combien de nos artistes, La Hire à Paris, et surtout Valentin à Rome, ont accepté ce coloris nocturne ! Ce dernier peignit, non sans énergie, des bohémiens ou des soldats qu'un rayon vient brusquement découvrir dans des caves (fig. 420 à 422).

Fig. 412. — Abraham Bosse. — Le Palais Royal
(Bibliothèque Nat., Estampes) (Cliché Hachette)

L'Italie n'imposait donc pas une manière unique ; il n'est guère de forme d'art qu'elle ne représente.

Fig. 413. — Abraham Bosse. — La Visite à l'accouchée
(Bibliothèque Nationale, Estampes) (Cl. Hachette)

Des artistes aussi différents que Poussin, Lorrain, Valentin et Callot ont pu y passer leur vie, y travailler avec succès, sans pourtant se ressembler. Après Fréminet et Dubois, continuateurs de l'école de Fontainebleau, le maître influent fut d'abord Simon Vouet (1590-1649). Il savait adroitement utiliser les inventions des grands

Fig. 414 — Les frères Le Nain. Intérieur dans une famille. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

décorateurs italiens. A en juger d'après les gravures de Dorigny, quelques-unes de ses compositions paraissent presque copiées de Véronèse. Mais son talent est de surface, et celles de ses peintures qui ont subsisté montrent trop qu'il n'en avait pas retenu le charme coloré. Avec des rousseurs lourdes dans les ombres, des pâleurs fades dans la lumière, sa couleur ne sait pas éclater sans discordance (fig. 424). Nous retrouverons bien de ces défauts chez ses élèves : Le Sueur, Le Brun et Mignard. Ce peintre tire une réelle importance historique de ce que les plus grands artistes de notre école classique se sont formés auprès de lui. Il fait la transition entre les décorateurs d'Henri II et ceux de Louis XIV. Avec ses élèves, il a répandu dans les hôtels bourgeois la mythologie monarchique de Fontainebleau.

Le Sueur (1616-1655) lui doit sans doute sa facilité un peu lâchée. Il n'est pas allé en Italie ; il n'en est pas moins, grâce aux gravures, un admirateur fervent, parfois même le copiste de Raphaël, surtout quand il s'applique. Dans les abondantes peintures que ce peintre, mort jeune, exécuta pour les financiers et les couvents, on sent un peu de l'ingénuité, de la sincérité des primitifs ; il n'emploie pas le procédé bolonais des grandes masses d'ombre ; le ton général est d'une clarté pâle ; les draperies montrent souvent cette crudité acide que les peintres dévots affectionné-

Fig. 415. — Attribué aux Le Nain. — Joueurs de cartes. (Musée d'Aix.) (Cliché Hachette.)

rent de tout temps. Le sentiment n'est pas voilé par le métier ; les vierges douloureuses aux teintes molles expriment le deuil en un style d'une tristesse trempée de larmes. Parfois on voit paraître certaines figures qui ne sont qu'à lui, petite sainte d'une gentillesse menue et chlorotique, tête blonde de séminariste sentimental ; ces frêles physionomies sont bien les créatures de son génie parmi trop de barbes blanches et de profils antiques qui, alors, appartenaient à tous les peintres. La *Vie de Saint Bruno* est composée de peintures rapides et sans grande habileté ; la nudité du récit, la simplicité du décor sont en harmonie avec le sujet et le milieu, une église de Chartreux ; mais l'austérité en est adoucie par la tendresse (fig. 427 à 431).

FIG. 426. — LE NAIN. — PORTRAIT D'UN MEMBRE DE LA FAMILLE PÉRUSSY.
(Musée d'Avignon.) (Fiche Hachette.)

L'architecture religieuse qui s'installe chez nous fait aux tableaux un meilleur accueil que l'architecture gothique. Le jour n'y est pas rompu, dispersé, bariolé par les piliers et les verrières ; sur l'autel, deux colonnes portant un fronton peuvent encadrer une grande composition éclairée par une lumière égale. On suspendit aussi des peintures dans des églises gothiques ; elles y restent ensevelies dans l'ombre des chapelles, car le tableau et le vitrail sont ennemis. Beaucoup méritent l'estime, sinon par la beauté de l'exécution, au moins par la conviction du sentiment.

FIG. 427. — LE NAIN. — LE FORGERON.
(Musée du Louvre. (Fiche Neurdein.)

La peinture et la sculpture ont laissé le portrait des hommes et

Fig. 418. — Portrait présumé de Jacques Stella. (Musée de Lyon) (Cliché Hachette)

des choses de ce temps. Dans cette première moitié du XVIIe siècle, la mode n'a pas uniformisé les têtes comme elles l'avaient été par l'élégance précieuse des Clouet, comme elles le seront par la majesté voulue du type Louis XIV. Des sculpteurs comme Dupré et le Flamand Warin, des dessinateurs comme Lagneau et Daniel Du Monstier (fig. 407-409), des graveurs comme Claude Mellan (fig. 405), des peintres comme Sébastien Bourdon, les trois Le Nain, ont fixé des individualités énergiques ; les cavaliers d'allure martiale et gracieuse, avec la moustache en croc et le col de dentelle ; les hommes d'étude, écrivains, humanistes, savants d'aspect bonhomme et rude, une toque paisible sur leurs cheveux plats, et toujours prêts à s'injurier en latin ; les bourgeois de vieille mode qui portent la barbe large à la Sully ; d'autres, la face appointée par la barbiche à la Richelieu, et ces échevins agenouillés de profil qui regardent de côté.

Des graveurs, moins asservis par les motifs traditionnels, ont pu copier le monde où ils vivaient. Abraham Bosse, avec des traits taillés sagement, montre une société parisienne quelque peu empesée (fig. 412-413). Callot, un Lorrain, comme Gellée, s'est, comme lui, donné à l'Italie. C'est un fantaisiste. Sa ligne grêle, pointue, brisée, égratigne ou appuie, rend l'agitation d'une foule grouillante, le pittoresque des haillons, des équipements militaires, la gesticulation des pitres italiens ou des diablotins acharnés

Fig. 419. — Attribué aux Le Nain. — Buveur attablé. (Musée d'Amiens) (Cliché Hachette)

contre Saint Antoine. Art d'exactitude et de caprice, où l'on retrouve le monde de ce temps et ses grandes distractions, la guerre et le théâtre, et où survit un peu de l'imagination étrange des diableries médiévales (fig. 408, 410-411).

Nous aimons à retrouver dans l'œuvre des Le Nain la réalité contemporaine qu'elle contient. Venus de Laon à Paris, Antoine, Mathieu et Louis Le Nain ont aussi peint des tableaux d'église et les ont composés avec des éclairages heurtés et des figures fort réalistes, selon la manière de Caravage. Mais, comme les artistes du Nord antérieurs à Rubens, ils manquèrent de cette imagination décorative capable de soulever, d'animer les nombreux personnages d'une grande machine. Leurs portraits sont sans beauté et sans flamme ; mais ce style étriqué est d'une probité scrupuleuse, et de petites scènes familières se dégage une émotion à laquelle la peinture ne nous a point habitués. Des paysans mangent, boivent, se reposent, ou " s'égaient " tristement. Le prosaïsme pesant du pinceau met une sorte d'hébétude jusque dans la réjouissance ; des couleurs mornes ou délavées peignent trop bien la chlorose des visages et les haillons terreux. Cette œuvre est un accident étrange dans l'histoire de la peinture. Ces paysans, en effet, ne sont pas de la famille des Hollandais ou des Flamands. Les Brueghel, Téniers ou Van Ostade sont des habiles qui s'amusent de leurs magots. Au XVIIe siècle, on appelait ces sujets des " bambochades ", et l'on y cherchait des intentions comiques ; aujourd'hui, nous

FIG. 420. — VALENTIN. — UNE BOHÉMIENNE ET DES SOLDATS.
(Musée d'Avignon.) (Cliché Hachette.)

FIG. 421. — LA HIRE. — LE PAPE NICOLAS V ET SAINT FRANÇOIS.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

savons gré aux Le Nain d'éveiller la compassion (fig. 414 à 417, 419).

Anciens décorateurs de Fontainebleau, portraitistes à la flamande, pasticheurs des styles italiens, élèves des Carrache ou de Caravage, les peintres de chez nous montrent quelque incertitude dans cette formation de notre style national. Des artistes plus adroits que sincères, comme La Hire ou Sebastien Bourdon, enferment dans leur œuvre toutes ces disparates. Ce dernier était capable de fignoler une "bambochade" à la flamande et de pasticher tout aussi bien le style de Poussin, son dessin à facettes et ses paysages simplifiés. Mais il n'a pas les ressources pittoresques des petits maîtres du Nord, et sa pensée n'est jamais assez forte pour retrouver la vigueur de composition de Poussin ; son pinceau nerveux, incisif même, disperse au lieu de ramasser. Dans ses portraits, il a été bien servi par son habileté de main et son esprit d'observation. Ce sont parfois de fort belles figures que nulle gentillesse de couleur ne vient égayer et que les ombres de Caravage enveloppent de teintes fauves et fumeuses (fig. 423, 425, 430).

Fig. 422. — Valentin — Concert
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 423. — Bourdon — Halte de bohémiens
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

De cette fusion du Nord et du Midi, comment une école française va-t-elle se dégager ? C'est dans l'œuvre de Poussin (1594-1665) que notre esprit classique prend peu à peu conscience de lui-même. A mesure qu'il se développe, nos peintres montrent moins d'indécision ; au milieu du XVIIe siècle, tous le reconnaissent pour leur maître.

Fig. 424. — Vouet. — La Richesse. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

La pensée de Poussin habite l'antiquité. Il s'est donné pour but de placer sous nos yeux les acteurs de l'histoire et de la mythologie greco-romaines. Aussi n'a-t-il jamais pu séjourner qu'à Rome ; ce n'était pas pour s'y mêler à la société un peu bruyante des artistes accourus de loin à la foire aux tableaux, mais pour y vivre dans la contemplation de ces statues que l'on sortait chaque jour du sol et de cette campagne encore toute hantée par les Mânes d'autrefois. Là seulement il se sentait parmi les souvenirs, les monuments, toutes les reliques qu'il enveloppait dans une dévotion fervente. Là il dessinait pieusement les ruines et mesurait les statues pour découvrir le secret de leur beauté ; un jour qu'il se promenait avec un étranger, " il ramassa parmi l'herbe un peu de terre, avec des débris de chaux, des miettes de porphyre, de la poussière de marbre, et dit : " Tenez, rapportez ceci dans votre musée et dites : voici l'ancienne Rome. " Aussi ne put-on l'en arracher. Il voulut vivre et mourir sur ce sol où sommeille un monde, dans cette atmosphère lourde de souvenirs dont il recueillait la grave poésie. Il a véritablement pensé à donner l'image de la vie antique ; il lisait les anciens auteurs pour y trouver des traits de mœurs ; ce n'est pas à la légère qu'il place dans les mains d'un prêtre un bâton à tête d'épervier, mais pour indiquer que ce prêtre est d'Égypte, et la procession que l'on voit au loin dans les *Funérailles de Phocion* sert

Fig. 425. — Sébastien Bourdon. — Enfants qui dessinent. (Musée de Montpellier.) (Cliché Hachette.)

à dater la mort du heros athenien. Il est toujours satisfait quand sa science archeologique l'empeche d'inventer. Mais surtout, raconter des evenements antiques, c'est naturellement reprendre les formes de la sculpture grecque. Les hommes de Plutarque et de Tite-Live ont, sur les figures modernes, l'avantage de nous apparaitre avec l'elegance de la statuaire antique. Ainsi se concilient les soucis de verite et de beaute qui sont au fond de la pensee classique. Ces peintres n'ont jamais distingue l'art et l'histoire, Alexandre et Apollon.

Fig. 426. — Courtois. Choc de cavalerie. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

Il lui fallut pourtant travailler pour la religion de son temps, montrer quelques martyres ou miracles. Mais les peintures d'église demandent une grandiloquence oratoire, et Poussin devait forcer sa voix pour parler de loin à la foule. Il a préféré condenser en de petites compositions la pensée d'un texte de la Bible ou de l'Évangile. Il a traité les livres saints comme la littérature profane, sans plus de tendresse ou de mysticisme, avec le même souci d'être parfaitement intelligible. Il demande seulement, pour être compris, que l'on ait lu le texte dont il s'inspire. Sa manière n'est pas nouvelle absolument, c'est celle de Raphaël, peintre des " Cartons " et des " Loges ". Raphaël avait inventé cette iconographie où étaient utilisées les découvertes plastiques, psychologiques, archéologiques de la Renaissance.

Aussi Poussin admirait-il Raphaël à l'égal de l'antique. Il a ignoré le jeune Ombrien, celui des madones radieuses en de lumineux paysages ; des Chambres du

Fig. 427 — Le Sueur. — Melpomène, Érato et Polymnie. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

Fig. 428. — Le Sueur
Sainte Scolastique et Saint Benoît
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Vatican, il n'a guère retenu que de belles attitudes et le groupe des Muses sur le Parnasse. Mais il a pénétré à fond l'art narratif des Loges et des Cartons. C'est dans cette " Bible illustrée " qu'il apprit comment on raconte une histoire avec des attitudes, des physionomies et des draperies agitées, qu'encadrent des paysages et des architectures.

Poussin n'est donc pas, comme quelques-uns de ses contemporains, Rubens ou Rembrandt, le créateur d'un monde pittoresque ; son originalité réside surtout dans l'art d'organiser ; son génie presque tout entier est dans sa puissance de composition, composition pittoresque qui combine étroitement des lignes et des plans de lumière ; composition morale qui soumet à une même idée des attitudes et des physionomies variées. Une forte intelligence a dominé l'exécution. Même quand le peintre est le plus inspiré, jamais il ne paraît entraîné par sa verve ; point de ces morceaux de bravoure si fréquents chez l'Italien et le Flamand, qui s'émerveillent devant un bel effet et s'abandonnent au plaisir de le rendre avec virtuosité. Son vocabulaire même présente un caractère abstrait. Il dessinait beaucoup d'après l'antique ou d'après nature, mais ne peignait point avec un modèle sous les yeux. Rien chez lui ne fait jamais sentir le contact de la réalité ; nul accent ne révèle l'allégresse du peintre qu'enthousiasme un beau spectacle. A contempler les statues, il avait pris le goût des formes arrêtées, des plans simples, des poses équi-

Fig. 429. — Le Sueur. —
Prédication de Saint Paul,
à Ephèse.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Fig. 480. — Sebastien Bourdon
Fouquet.
(Musée de Versailles.) (Cliché Hachette.)

librées ; ses nymphes et satyres apparaissent avec une élégance de forme et d'attitude qui suppose une longue éducation plastique ; ils ont été façonnés par l'art antique et celui de la Renaissance. Ce dessin est d'une élégance virile ; les formes sont un peu martelées, taillées par méplats, et, malgré la couleur parfois inconsistante, elles montrent cette énergie serrée, cette densité particulière aux grandes figures que l'on voit en petit. C'est à peine si quelque Bacchanale ou Triomphe de Flore prouve que parfois le peintre s'est animé, réchauffé à l'ardeur de Titien ; alors des nudités plus ambrées ou plus rousses s'étalent sur l'herbe sombre, et un crépuscule d'or éclate sous le bleu obscur et profond du ciel. Mais ce ne fut qu'un moment dans sa vie ; Poussin, en général, n'attend pas de la couleur un enrichissement de sa pensée. Il groupe mentalement des attitudes dans un paysage très simple. La lumière s'épand par larges nappes, construit en quelques plans les masses du sol et des fabriques et sculpte les personnages en opposant nettement les faces d'ombre et de clarté. Quand la pensée de son tableau est au point, il n'a plus d'inquiétude pour la réaliser. Il peint d'une main paisible, sans nervosité et sans adresse, mais le tissu de couleur n'est pas aussi serré que la structure de la lumière et du dessin. Aussi, quand la main vieillie se mit à trembler, les tableaux y perdirent peu ; la force de conception restée entière maintenait la cohésion de morceaux peints mollement.

Fig. 481. — Le Sueur. —
Mort de Saint Bruno.
(Musée du Louvre.)
(Cliché Hachette.)

C'est dans sa vieillesse qu'il a com-

Fig. 432. — Poussin — Son portrait par lui-même (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

posé ses plus nobles paysages. L'harmonie des lignes s'élargit et se calme quand elle n'est pas encombrée par les gesticulations d'un drame humain. Nature sans fraîcheur et d'une majesté austère ; nulle fantaisie de lumière ou de couleur ; tout éclat s'éteint pour mieux dénuder l'architecture des arbres et du sol. Aux grands nuages suspendus répondent les plans simples du terrain et des feuillages massifs. De cet équilibre se dégage un sentiment d'éternité sereine. Cette campagne où dorment des ruines, c'est aussi celle dont parle Virgile, quand Saturne régnant sur le Latium n'avait pas encore abandonné la terre aux mortels. Les humanistes du XVIIe siècle ne s'étonnaient point de rencontrer au bord d'un chemin, attardés sur les rives du Tibre, les dieux, les satyres, les nymphes, ou quelque Fleuve accoudé sur l'urne de sa source.

Bien qu'il n'y eût guère vécu, Poussin comptait à Paris les plus ardents admirateurs. A peine sa gloire fut-elle consacrée à Rome et son œuvre connue chez nous qu'il n'eut pas de rival en France. Des amateurs l'accablaient de commandes ; c'était une grande faveur d'obtenir un tableau et, dès qu'il en arrivait un à Paris, la petite société de ses fervents entrait en émoi. On s'assemblait devant la peinture nouvelle pour en détailler les mérites. L'importance de ces petites œuvres est considérable dans l'histoire de l'esprit français. D'abord, Poussin satisfaisait notre appétit d'antiquité. Il s'était assimilé tout ce qu'on en pouvait savoir ou deviner et l'avait condensé

Fig. 433. — Poussin — Le jeune Pyrrhus sauvé (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

FIG. 434. — POUSSIN. — ORPHÉE ET EURYDICE
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

dans ses compositions. Il ne travaillait pas pour le luxe des princes ou des églises. Ses tableaux ne doivent pas, comme ceux de Flandre, décorer une galerie princière ou des autels jésuites ; ils ne sont pas, à la manière hollandaise, des prodiges d'habileté et d'exactitude ; ils n'étonnent jamais et ne donnent pas de leçons de peinture. Mais ils apportent comme une discipline et associent toujours l'intelligence au plaisir des yeux. Mesurés à la dimension de notre champ visuel, en sorte qu'un seul regard puisse contenir la composition entière sans perdre un détail, ils doivent être examinés, analysés dans la solitude du cabinet. Comme nos grands auteurs du XVII siècle, Poussin enfermait en des œuvres brèves des sentiments qui flottaient, incertains encore pour n'avoir pas trouvé leurs formes parfaites. La robuste poésie de ce raisonneur s'épanouissait sous le ciel de Rome pour passer ensuite dans l'âme française.

FIG. 435. — POUSSIN. — LES BERGERS D'ARCADIE.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

La dévotion des archéologues et des artistes ne suffit point à expliquer l'invincible attraction de

Fig. 486 — Poussin — L'enfance de Bacchus
(Musée Condé, à Chantilly) (Fiche Hachette)

Rome sur l'homme du Nord. De tout temps, le Celte et le Germain ont rêvé à l'Italie et se sont laissés prendre à son charme ; les Allemands de Barberousse et les Français de Louis XII ont conservé la nostalgie de cette terre aimable, où ils goûtaient une volupté qui s'épanouit mal sous leur ciel plus hostile. Aussi les pays dont les artistes font le voyage d'outre-monts devront-ils attendre longtemps pour trouver des portraitistes exacts de leurs aspects : la vision des paysagistes transalpins restera troublée par les souvenirs de Rome ou de Naples. Parmi ces poètes que fait naître le contact du Nord et du Midi, Claude Gellée est un de ceux qui ont le mieux savouré la chaude lumière du ciel méditerranéen. Claude Gellée, dit le Lorrain (1600-1682), a vécu à Rome, dans un milieu cosmopolite, où des hommes de toute nation s'appelaient du nom de leur terre natale. Ignorant et d'esprit simple, il n'a pas médité sur les souvenirs historiques qui montent du sol romain. Son œuvre ne satisfait aucune curiosité d'humaniste, et ses compositions, malgré leur noblesse, parlent peu à notre classicisme raisonneur. Ses paysages montrent la douceur éclatante du ciel méridional. Dans son émerveillement, il voit des architectures de féerie. Parfois, c'est un port : le soleil, avant de disparaître au bord de l'Océan, darde ses rayons d'or qui, de chaque côté, caressent des façades de marbre et accrochent des étincelles aux crêtes innombrables des petites vagues. Ailleurs, c'est une plaine, et les sombres massifs des

Fig. 487 — Poussin
Diogène jetant son écuelle
(Musée du Louvre) (Fiche Hachette)

grands arbres font paraître plus léger et plus limpide le lointain illimité. Il n'y a d'ombre et de solidité qu'au premier plan, au bord du cadre ; au centre du tableau, les objets, à mesure qu'ils s'éloignent, s'allègent, pénétrés par la lumière et comme embrasés par l'atmosphère en feu. Ces paysages ont été amoureusement contemplés ; on les a copiés, plagiés. Le Lorrain, avec sa couleur, apportait partout un peu de rayonnement d'Italie ; même chez de médiocres imitateurs, on retrouvait un reflet de ce lumineux souvenir qui jamais ne s'efface chez l'homme du Nord, quand il a, une fois dans sa vie, franchi les Alpes.

FIG. 438. — POUSSIN. — APOLLON AMOUREUX DE DAPHNÉ.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Entre la radieuse Renaissance et le Soleil de Louis XIV, la première moitié du XVII siècle paraît un peu dans l'ombre. Dans ce demi-jour pourtant s'est fixé cet esprit classique dont la discipline s'imposera désormais à toutes les formes de notre activité intellectuelle. La génération de Louis XIII paraît sacrifiée parce que les magnificences qu'elle rendait possibles n'ont été réalisées que pour Louis XIV. La monarchie qui faisait alors la France si grande demandait peu aux artistes. Elle a interrompu les fastueux caprices de Fontainebleau, et Versailles n'est encore qu'une jolie maison de brique. Les artistes travaillaient surtout pour la bourgeoisie et pour les ordres religieux, bâtissant des hôtels et des églises et les décorant de tableaux chrétiens ou mythologiques. Sous les voûtes un peu ramassées de Saint-Paul ou de Saint-Nicolas-

FIG. 439. — POUSSIN. — LE DÉLUGE.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 440. — Claude Lorrain — Le Campo Vaccino. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

du-Chardonnet, respirent toujours l'âme sérieuse et la foi robuste de ce temps ; en d'obscures chapelles restent enfouis des peintures maussades et des tombeaux sans faste. Ces images dénuées de magnificence et de raffinement ne manquent ni de force ni de sincérité. Comme on pardonne volontiers à qui impose l'estime de ne pas chercher à étonner, ni même à plaire !

On peut aussi, sur la place Royale et dans les hôtels du Marais, retrouver par la pensée cette bourgeoisie amie des artistes. Jamais sculpteurs et peintres ne furent plus employés que ceux de cette époque en apparence peu productive. Ils allaient d'hôtel en hôtel, attachés pour plusieurs années à la décoration d'une galerie. A lire leur biographie, il semble même que la société demandait à l'art plus que l'art ne pouvait encore donner ; la culture de luxe, l'admiration de l'antique, le raffinement du goût étaient chez les amateurs encore plus que chez les professionnels. On voit dès lors la société parisienne diriger et accélérer le mouvement de l'art.

Paris prend dans la vie intellectuelle cette extraordinaire prépondérance qui a tant contribué à unifier l'art français. Il concentre la vie intellectuelle du pays ; les artistes comme les écrivains viennent s'y fixer. Combien le quartier des Augustins en a-t-il vu errer dans ses rues étroites ! Les plus favorisés obtiennent brevet royal et logement au Louvre, dans la galerie du bord de l'eau. Quelques-uns portent avec fierté leur titre nouveau d'Académiciens. Les ap-

Fig. 441. — Claude Lorrain — Lavis à l'encre. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

prentis travaillent pour les boutiques des quais et des ponts ; les Flamands vendent leurs petits panneaux à la foire de Saint-Germain. Une agglomération aussi active compose comme une école parisienne sur laquelle prendront modèle tous les groupes de province. La centralisation artistique est dans les faits avant d'être dans les institutions.

FIG. 442. — CLAUDE LORRAIN. — PORT DE MER AU SOLEIL COUCHANT (*Musée du Louvre*) (*Cliché Hachette*)

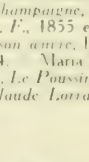
Un même style classique va se répandre, malgré les diversités régionales, et remplir les frontières de France.

Après la brouille de la Fronde, le roi s'était réconcilié avec Paris. En 1660, il habitait le Louvre. Du haut de ses fenêtres, le jeune Louis XIV pouvait contempler un merveilleux paysage urbain dont chaque monument lui rappelait les étapes de sa grandeur, l'histoire de sa maison et celle de la France ; sous ses yeux, la Seine encombrée de batellerie, la coupole des "Quatre-Nations", le collège dont la dédicace commémore les triomphes récents, les provinces conquises et les frontières renforcées ; à gauche, le Pont-Neuf grouillant de peuple ; l'aïeul Henri IV chevauchant sur la pointe de la cité ; la masse du Palais d'où surgit la flèche de Saint Louis et plus loin, par delà des combles, gothiques encore, les tours sévères de Notre-Dame, la cathédrale de Philippe Auguste, l'ami des communes, le constructeur du Louvre primitif. Louis XIV comprit que l'œuvre première de son règne devait être d'achever ce paysage en terminant le Louvre. Sans doute, il lui parut bientôt

FIG. 443. — CLAUDE LORRAIN. PORT DE MER. (*Musée du Louvre*) (*Cliché Hachette*)

que cette ville puissante ne pouvait contenir la monarchie sans risquer de l'étouffer et qu'il fallait créer une ville royale ; tous nos artistes furent enrôlés pour le travail de Versailles. Mais la continuité de l'art national n'en fut point interrompue. Versailles, c'est encore Paris ; Versailles n'est pas un centre nouveau d'énergie, mais le produit collectif de l'école parisienne et française.

BIBLIOGRAPHIE. — H. Lemonnier, *L'Art au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, 1893. — Louis Savot, *L'Architecture française des bâtimens particuliers*, Paris, 1642. — Le Muet, *Manière de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*, Paris, 1647. — De Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Paris, 1650. — Sur l'histoire monumentale de Paris à l'époque classique : Germain Brice, *Description de Paris*, Paris, 1685, 2 vol. — Sauval, *Histoire des Antiquités de la ville de Paris*, Paris 1724, 3 vol. — Dom Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, Paris, 1725, 5 vol. — Piganiol de la Force, *Description de Paris*, Paris, 1742, 8 vol. — Le Beuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Paris, 1754, 15 vol. (édit. Cocheris, 1883, 6 vol. et 1 vol. de rectifications et additions par Bournon). — Jaillot, *Recherches critiques, historiques... sur la ville de Paris*, Paris, 1772, 3 vol. Pour les aspects, cf. les gravures d'Israel Silvestre et de Perelle. — Charvet, *Etienne Martellange*, Paris, 1874. — E. Bonnafé, *Les Amateurs de l'ancienne France, le Surintendant Fouquet*, Paris, 1882. — Chatelain, *Le Surintendant Fouquet*, Paris, 1903. — L. Vitet, *L'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1861. — *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1854, 2 vol. — Armand Samson, *Les frères Anguier*, Paris, 1889. — H. Stein, *Les frères Anguier* (*R. S. B. A. D.*, 1889). — P. Vitry, *Les Boudin et les Bourdin* (*G. B. A.*, 1896, II). — J. Guiffrey, *Guillaume Dupré, graveur en médailles* (*N. A. A. F.*, 1876). — Chabouillet, *Guillaume Dupré, sculpteur et graveur en pierres fines* (*N. A. A. F.*, 1880). — Fleury, *Guillaume Dupré*, Paris, 1883. — L. Couraud, *Jean Warin...*, Paris, 1881. — Blanchet, *Jean Warin, Notes biographiques*, 1888. — A. Félibien, *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, Paris, 1666-1688, 5 vol. Le quatrième volume contient une importante biographie de Poussin. — Bellori, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Rome, 1672. — R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1699. — P. de Chennevières, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, 1847-1862, 4 vol. ; *Quentin Varin, L. Finsonius, J. Daret* (*N. A. A. F.*, 1887) ; *Notes sur l'Art français*, Paris, 1894. — P. Lafond, *François et Jacob Bunel, peintres de Henri IV* (*R. S. B. A. D.*, 1898). — H. Bouchot, *J. Callot*, Paris, 1889. — M. Vachon, *J. Callot*, Paris, Sd. — A. Valabrègue, *Abraham Bosse*, Paris, 1891. — Champfleury, *Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain*, Paris, 1850. — J. Guiffrey, *Antoine, Louis et Mathieu Le Nain. Nouveaux documents* (*N. A. A. F.*, 1876). — G. Grandin, *Documents sur les artistes de Laon* (*N. A. A. F.*, 1894-95) ; *La famille Lenain* (*R. S. B. A. D.*, 1900). — A. Valabrègue, *Les frères Le Nain*, Paris, 1904. — Gazier, *Philippe et Jean Baptiste de Champaigne*, Paris, 1893. — L. Vitet, *Eustache Le Sueur*, Paris, 1853 ; *Sur Le Sueur* (*A. A. F.*, 1855 et *N. A. A. F.*, 1877-1878). — Ch. Ponsonailhe, *Sébastien Bourdon, sa vie et son œuvre*, Paris, 1891. — Nicolas Poussin, *Lettres publiées par Quatremère de Quincy*, 1824. — Maria Graham, *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin* (trad. en 1821). — H. Bouchitté, *Le Poussin*, Paris, 1858. — P. Desjardins, *Poussin*, Paris, 1903. — Mme Mark Pattison, *Claude Lorrain*, Paris, 1884. — R. Bouyer, *Claude Lorrain*, Paris, 1904.



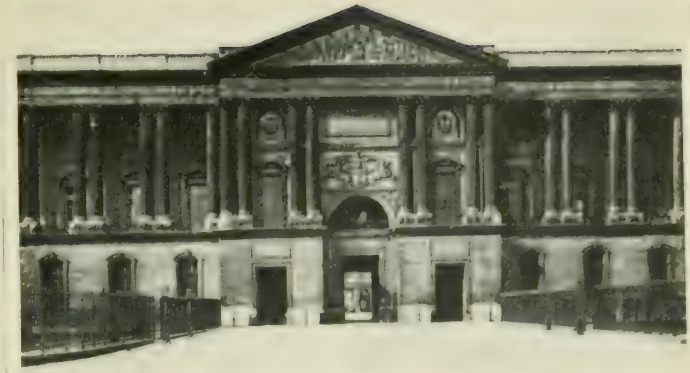


FIG. 444. — PAVILLON CENTRAL DE LA COLONNADE DU LOUVRE
(Cliché Hachette)

CHAPITRE III

L'ART MONARCHIQUE DE LOUIS XIV

LES PROJETS DE COLBERT ET SES INSTITUTIONS. — LA CONTINUATION DU LOUVRE. — LE ROLE ET L'ŒUVRE DE CH. LE BRUN. — MIGNARD. — LES SCULPTEURS, GIRARDON, COYSEVOX. — PIERRE PUGET. — LE VERSAILLES DE MANSART. — LA COUR DE MARBRE. — LA DÉCORATION DES APPARTEMENTS. — L'ALLÉGORIE ROYALE. — LA GRANDE GALERIE. — LE PARC DE LE NOTRE. — LES BOSQUETS ET LES BASSINS. — LES STATUES MYTHOLOGIQUES ET ALLÉGORIQUES. — LE SYMBOLISME DE VERSAILLES. — PARIS, LA PROVINCE. — RÉSULTATS DE L'ŒUVRE DE COLBERT. — PROGRÈS TECHNIQUE ET CENTRALISATION.

Le " Siècle de Louis XIV ", tel que les historiens le célébreront, ne fut pas un résultat spontané. La prospérité artistique a été préparée, organisée par instruction ministérielle. Dès que Colbert tient en main la " surintendance des bâtiments ", il s'emploie, de toute son activité, à susciter en France des artistes pour les mettre au service du roi. Il veut, par des monuments, fixer cette gloire qui survit aux civilisations et domine les siècles comme les ruines grandioses de Rome et de l'Égypte. L'art français classique tendait alors à oublier son pays et son temps. La monarchie l'y ramena. Sculpteurs, peintres, architectes, rêvaient d'antiquité ; il leur fallut penser à Louis XIV. L'État, en revanche, se charge de leur éducation. Colbert devient protecteur de l'Académie royale de pein-

FIG. 448. — LA COLONNADE DU LOUVRE.
(Cliché Hachette.)

ture et de sculpture et peut intervenir dans l'enseignement des élèves ; il envoie les meilleurs d'entre eux en Italie, et pour eux fonde à Rome l'Académie de France. Les pensionnaires du Roi y travaillent pour lui, achèvent leur apprentissage et exécutent, pour les parcs et les galeries royales, des copies lorsqu'on ne peut acheter les chefs-d'œuvre originaux. Ainsi le Roi est le Mecène presque unique des artistes français, et l'organisation habituelle de notre art se fixe en des institutions d'État.

L'esprit autoritaire et pratique de Colbert a marqué chacune de ces institutions. Il faut réaliser rapidement, pleinement, ce que peut rendre le génie français. Il n'est pas juste de dire qu'elles soumirent notre art à l'Italie. Depuis plus d'un siècle que nous cherchions à introduire chez nous la manière de Rome ou de Bologne, c'est Colbert qui fit le plus puissant effort pour nous affranchir de ce tribut. Il pensait jalousement que l'art de France, comme le luxe, doit être un produit de la main-d'œuvre française. Il ne s'est pas contenté, comme François Ier, d'acheter des fruits à l'Italie, il voulut obliger notre sol à en produire. Par ordre, les Académiciens, sous la direction de Le Brun, s'occupèrent à chercher, d'après les chefs-d'œuvre de l'antiquité, de la Renaissance et de Poussin, le procédé le plus sûr pour atteindre la beauté et à constituer le Manuel du peintre et du sculpteur parfaits. De modestes praticiens s'appliquèrent avec con-

FIG. 449. — PORTE SAINT-DENIS, A PARIS.
(Cliché Hachette.)

science à fonder une esthétique, selon les manières de penser de leur temps. Mais l'esthétique est un jeu philosophique qui ne peut guère aider les artistes. Cette entreprise de l'Académie jette beaucoup de lumière sur la pensée classique ; elle n'a pas dû servir beaucoup notre art.

Fig. 447. — Église des Invalides. *(Cliché Hachette.)*

Les œuvres grecques et romaines avaient, disait-on, guidé les Italiens à la recherche de la beauté. Chez nous, le sol est pauvre en gisements d'antiques ; Colbert y suppléa de tout son pouvoir. A Paris, à Versailles, il ramassa d'innombrables statues et, à leur défaut, des copies. On ne pouvait songer à posséder la colonne Trajane. A un moment, les professeurs et les élèves de l'Académie purent en copier les bas-reliefs, d'après des moulages obtenus à grands frais. Colbert se montrait même d'une telle âpreté dans ses achats qu'une sorte d'émeute souleva le peuple romain, épouvanté, indigné de voir partir ces éléments de la richesse nationale. Ces œuvres pillées autrefois par les proconsuls romains, achetées maintenant par le Roi, transmettaient d'âge en âge, de Grèce en Italie, d'Italie en France, la mollesse élégante de l'art hellénistique.

Fig. 448. — Porte de Paris, à Lille. *(Cliché Hachette.)*

Mais préparer l'avenir ne suffisait pas. La gloire du Roi exigeait des chefs-d'œuvre immédiats. On songea d'abord à terminer le Louvre, toujours continué depuis François Ier. On fit venir à grands frais Bernin, l'architecte du pape ; il exécuta un projet, fit un buste de Louis XIV et prodigua ses jugements sur notre art et l'éducation

FIG. 449. — GIRARDON. — RÉDUCTION DE LA STATUE DE LOUIS XIV.
(Musée du Louvre.)
(Cliché Hachette.)

de nos artistes. Colbert ne perdait rien de ses propos ; quelques-unes des instructions ministérielles en portent la marque, mais il lui répugnait qu'un étranger construisît le palais du Roi de France. Lors de la pose de la première pierre, il ne voulut pas mettre le nom de l'Italien sur la médaille commémorative placée dans les fondations, et, quand Bernin partit, ses projets furent vite abandonnés. Colbert, comme tout le monde, admirait l'Italie, mais pour faire aussi bien qu'elle et non pour l'installer chez nous.

Bernin eût volontiers rasé le quartier pour déployer librement un grand palais à la Romaine, d'aspect maussade et solennel. Claude Perrault fit accepter une façade plus aimable (1667-1674) ; entre le soubassement et l'entablement, des colonnes se détachent pour former galerie. Elles ont le tort de ne pas s'adapter aux divisions d'une maison moderne ; pour avoir trop admiré l'architecture antique, on finit par appliquer à des constructions étagées les colonnades de temples sans étage, et l'on dissimule un toit trop aplati derrière l'entablement et sa balustrade (fig. 444-445).

Mais il ne faut pas méconnaître le mérite décoratif de cette architecture et l'élégance de cette colonnade entre le soubassement massif et la bande rigide de l'entablement. Perrault n'a pas cherché à étonner par la majesté grandiose de son décor ; les proportions sont calculées par un trop bon dessinateur pour paraître

FIG. 450. — LE BRUN. — COLLIGNON. — TOMBEAU DE LA MÈRE DE LE BRUN, À SAINT-NICOLAS DU CHARDONNET, PARIS.
(Cliché Hachette.)

gigantesques. Il n'a dressé qu'une façade ; mais celle-ci installait pour toujours chez nous le " style colossal ". Mansart, Gabriel, Louis en reprendront les dispositions, quand il leur faudra concilier la majesté et la grâce, éviter la lourdeur et la préciosité. Depuis la Renaissance, le style des architectes a perdu de sa gentillesse décorative, mais il a gagné de l'ampleur et de la force. Une façade de Lescot convient à une cour étroite, qui oblige à en bien voir l'ajustage minutieux et l'ingéniosité ; mais avec ses grandes lignes plates, le style colossal donne un encadrement superbe à un vaste espace.

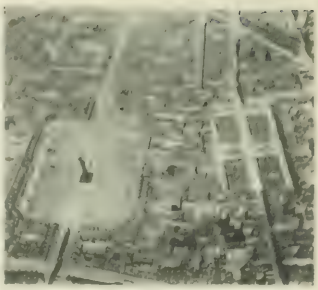


FIG. 451. — LA PLACE VENDÔME DES CONQUÊTES, VUE À VOL D'OISEAU
(Extrait de l'album " Paris vu en ballon " par André Schelcher et Omer Decugis.)

Le Louvre, d'ailleurs, ne fut pas achevé par Louis XIV. Le Roi ne pouvait y mettre au large son administration et sa noblesse. Il se trouvait à l'étroit dans ce palais dont Paris entravait la croissance. Il préférait la plaine de Versailles, où toutes choses, le sol et les eaux, pourraient être façonnées à son usage. Colbert se lamentait de la désertion du Roi ; il croyait à un caprice et ne pensait pas que l'aimable maison des champs construite par Lemercier pour Louis XIII dût être, un jour, assez magnifique pour donner de la grandeur de Louis XIV une idée avantageuse. Cette fois, Colbert s'est trompé ; la constance du Roi ne s'est pas démentie. Depuis 1670 jusqu'à 1885, l'activité artistique de la France fut consacrée à l'œuvre de Versailles.

Tous les artistes de France vinrent y collaborer : Le Vau, Mansart, Robert de Cotte conduisirent successivement la construction.

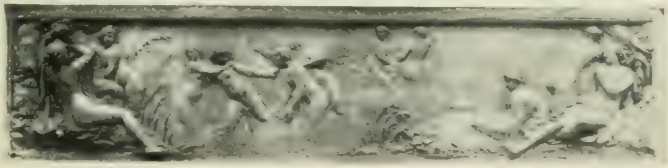


FIG. 452. — GIRARDON. — NYMPHES AU BAIN, VERSAILLES
(Cliché Hachette.)

Fig. 453. — Girardon — Tombeau de Richelieu.
(Église de la Sorbonne.) (Cliché Hachette.)

C'est Le Brun (1619-1690), premier peintre du Roi, directeur de la manufacture des Gobelins, recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, confident de Colbert, qui dirigea le travail décoratif. Par sa compétence technique, il complétait le génie administratif de Colbert ; grâce à sa facilité d'invention et d'exécution, il était un excellent organisateur, toujours prêt à fournir des modeles pour les peintures, les sculptures, le mobilier, les boiseries ou les ferrures.

Nous voyons, dans son œuvre, comment l'art classique devint un des services de la monarchie. Avant de diriger l'art français pour le compte du Roi, Le Brun, comme les autres, avait travaillé pour l'Eglise et la Finance ; il avait peint des " Saintetés " et des " Mythologies ". Ses grandes admirations étaient pour Raphaël et Poussin ; de l'un, il imitait le dessin noble et surtout la composition emphatique et mouvementée de la bataille de Constantin ; chez Poussin, qu'il avait connu à Rome, il aimait surtout l'habileté à mettre un drame moral dans une composition pittoresque. Le professeur qui était en lui préférait Poussin, dont l'art raisonné apparaît si riche de préceptes clairs ; livré à lui-même, il eût, sans doute, monté des scènes de la tragédie antique avec beaucoup de psychologie et d'archéologie ; mais il avait le pinceau facile, et les circonstances firent de lui un décorateur. Après Fouquet, le Roi le prit à son service. En séance académique, il dé-

Fig. 454. — Guillaume Coustou. — Le Rhône.
(Hôtel de Ville de Lyon.)
(Cliché Hachette.)

montrait que la peinture doit parler à l'intelligence, tandis qu'au Louvre, aux Gobelins et à Versailles, il était obligé de parler aux yeux.

Les grandes compositions de Le Brun, malgré une réelle puissance d'invention, plaisent peu, parce qu'elles sont étrangères aux voluptés de la peinture ; elles supposent au contraire tout un travail de raison sur lequel on ne songe point à méditer quand on suit une galerie magnifique. Mais Le Brun n'était pas seulement peintre ; il inventait la décoration entière de ses plafonds, et la splendeur qu'il ne savait pas mettre sur sa toile passait dans ses encadrements de stuc doré, les statues et les mosaïques. Aussi les galeries qu'il a peintes, celles d'Apollon au Louvre et la grande Galerie des glaces à Versailles, égalent-elles la splendeur du palais des Doges. Les " Batailles d'Alexandre " montrent comment il aimait à peindre quand il ne racontait pas Louis XIV et ne décorait pas ses palais (fig. 488) ; de vagues rapprochements entre Alexandre le Grand et Louis le Grand, une légère ressemblance de visage ont suffi pour le libérer de l'inévitable panégyrique royal et lui permettre de faire à son gré de la " peinture d'histoire ". Il a commencé par étudier les textes et les monuments, Quinte Curce et la colonne Trajane. Il a ensuite appliqué ses doctrines sur les proportions du corps humain et sur l'expression psychologique. Le Brun savait grouper clairement un grand nombre de figures ; son imagination a su ani-

FIG. 487. — COYSEVOX. — TOMBEAU DE MAZARIN.
(Musée du Louvre.)
(Cliché Hachette.)

FIG. 450. — NICOLAS COUSTOU. — LA SAONE.
(Hôtel de Ville de Lyon.)
(Cliché Hachette.)

Fig. 457. — Desjardins. — Buste de Pierre Mignard (Musée du Louvre) (Fiche Hachette)

mer ces vastes "machines". Mais son art trop abstrait manque de charme ; les batailles d'Alexandre devraient tout d'abord amuser la vue ; elles sont d'une monotonie lourde et triste. De chaque côté des épisodes principaux, des corps de vaincus ou de blessés s'amoncellent pour emplir les angles de la composition, et ces parties sacrifiées, perdues pour l'expression morale, qu'un décorateur relève d'accessoires magnifiques, se noient en des ombres rousses et terreuses. Quand certains morceaux présentent quelque charme pittoresque, c'est qu'il en a laissé l'exécution à ses aides, la plupart du temps peintres flamands. Genoels a illuminé parfois un lointain horizon ; les chevaux au pelage satiné, brillant, sont d'une couleur trop fraîche pour qu'on n'y reconnaisse pas la palette de Van der Meulen.

Le Brun avait un rival et un ennemi, Pierre Mignard (1610-1695), qui arriva trop tard pour prendre la place de premier peintre et ne vécut pas assez pour l'occuper longtemps après la mort de Le Brun. C'était un artiste facile, superficiel, prêt à se charger de toutes les tâches et capable de s'en tirer avec honneur. Il avait vécu si longtemps en Italie et copié tant de tableaux romains, bolonais, ou même vénitiens, que plus tard les souvenirs lui en revenaient naturellement. Il dut aussi déployer de vastes décorations, à la coupole du Val-de-Grâce et au château de Saint-Cloud, qu'il peignait pour Monsieur, pendant que Le Brun travaillait pour Louis XIV dans

Fig. 458. — Coysevox. — Buste de la duchesse de Bourgogne. (Musée de Versailles) (Fiche Hachette)

la galerie de Versailles. La décoration du Val-de-Grâce est une composition gigantesque, mais diffuse, dispersée, de couleur délayée et plate, sans richesse pittoresque, sans effet lumineux pour en rassembler les innombrables personnages. Très homme du monde, Mignard avait toutes les qualités pour plaire à la cour, et il était fort en faveur dans la société aristocratique. C'est lui qui exécuta les portraits mondains, avant Largillière et Rigaud. Entre les personnages graves et rigides de Philippe de Champaigne et les figures nerveuses ou pimpantes de Rigaud et Largillière, se placent les figures de Mignard, dont le faste est parfois pesant ; les visages sont fins, mais la perruque " in-folio " est bien massive, et les robes sont de tissu trop riche et trop roide pour ne pas alourdir les attitudes (fig. 474-475). Les portraits de Claude Lefebvre, au début du règne, sont parmi les meilleurs de notre école. Ils n'ont pas encore la noblesse, la majesté impersonnelle des courtisans de Versailles. Les modèles n'ont pas encore été uniformisés par le goût monarchique, et l'artiste dépourvu de toute ambition à peindre " l'histoire " se contente d'être un bon observateur et un très habile exécutant, à la flamande (fig. 467). Le dessinateur-graveur Robert Nauteuil croquait d'après nature des portraits qu'il gravait ensuite avec tant de souplesse qu'ils sont vivants et colorés autant que des peintures ; Edelinck, de même, imitait avec du noir et du blanc l'éclat fort et chatoyant des portraits de Largillière et de Rigaud.

FIG. 459. — PUGET. — BUSTE PRÉSUMÉ DE LOUIS XIV
(Musée d'Aix)
(Cliché Hachette)

FIG. 460. — COYSEVOX
BUSTE DU GRAND CONDÉ
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Fig. 401. — Puget. — Milon de Crotone
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Le Brun inventait aussi pour les sculpteurs de Versailles. Girardon (1628-1715) est celui qui a le mieux compris les intentions du premier peintre. Son marbre prend naturellement la mollesse facile et redondante des formes chères à Le Brun. Le Louis XIV qu'il avait exécuté pour la place des Conquêtes (place Vendôme) chevauchait avec majesté (fig. 449). Pour la grotte d'Apollon, il avait sculpté avec Tubi et de Marsy un triple groupe de nymphes, de chevaux et de tritons, au milieu desquels le Dieu du Soleil descend de son char, élégant et froid comme l'Apollon du Belvédere. Dans les figures allégoriques qu'il a placées sur quelques tombeaux, — le plus illustre est celui de Richelieu (fig. 453), — les lignes des draperies et des corps tournent avec des rondeurs aimables ; c'est l'éloquence d'un orateur disert et sans passion, mais dont le ton noble ou gracieux est toujours approprié. Pourtant, à Versailles, dans le bassin du Nord, un bas-relief de plomb révèle une robuste sensualité, sous l'éloquence continue du style décoratif. Des nymphes s'ébattent dans l'eau, et, cette fois, Girardon a mis dans leur corps une souplesse alerte et comme une chaude tendresse de la chair (fig. 452).

Coysevox (1640-1720) est, au contraire, un artiste trop original pour être noyé dans l'œuvre collective de Versailles. Comme les autres, il a étendu des fleuves et des nymphes aux margelles des pièces d'eau et des vertus allégoriques au pied des tombeaux ; mais ses figures ont une distinction nerveuse. Il a le goût du vrai et connait la puissance expressive de la forme. Peu d'artistes

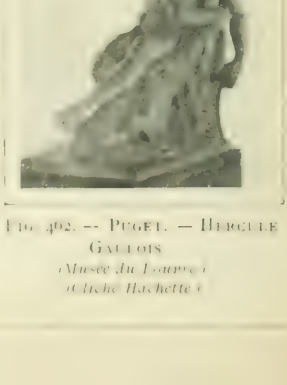


Fig. 402. — Puget. — Hercule Gaulois
(Musée du Louvre)
(Cliché Hachette)

FIG. 463. — PUGET. — PORTE ET BALCON DE L'HÔTEL DE VILLE DE TOULON.
(Cliché Hachette.)

FIG. 464 — PUGET. — DIOGÈNE ET ALEXANDRE.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

ont modelé avec autant de sûreté et d'audace. Sous la perruque, le jabot de dentelle, et tout l'attirail de gala, ses têtes sont de type fortement accentué. Quand le modèle est énergique, le sculpteur retrouve l'accent martelé des Florentins du XVe siècle. L'image de

FIG. 465. — J. JOUVENET. — PORTRAIT DE FAGON.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

FIG. 466 — LE BRUN. — PORTRAIT DE TURENNE.
(Musée de Versailles.) (Cliché Hachette.)

FIG. 467. — LEFEBVRE. — UN MAÎTRE ET SON ÉLÈVE.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Condé, taillée hardiment dans le bronze, luisante d'éclairs subits, fixe le regard d'aigle, le grand bec de proie dans un visage raviné (fig. 460-469). Coysevox traitait, au contraire, le marbre avec une douceur caressante et sensuelle ; sa " nymphe à la coquille ", sa duchesse de Bourgogne en Diane ne montrent pas seulement de belles attitudes décoratives ; les chairs et les étoffes enferment de la vie frémissante (fig. 458). Ce fut le charme profond des Florentins, ce fut celui de quelques sculpteurs français, Germain Pilon, Coysevox, Houdon, de ne pas demander seulement à la sculpture, la majeste ou l'élégance, mais d'animer subtilement le marbre et le métal.

Les grands sculpteurs de Versailles se sont distraits parfois de la décoration du parc pour d'illustres tombeaux. Jamais le siècle ne fut plus qu'alors religieux. Les familles puissantes élèvent dans les églises des monuments majestueux sur la sépulture de leurs grands morts. Richelieu à la Sorbonne (fig. 453), Mazarin au Collège des Quatre-Nations (fig. 455), Colbert à Saint-Eustache, Turenne aux Invalides... Autour du sarcophage qui sert de socle à la statue du priant, des figures de deuil rappellent ses vertus ou les regrets qu'il a laissés. Dans son oraison funèbre de Michel Le Tellier, Bossuet décrit et traduit l'une de ses sépultures quand il évoque " la sagesse, la fidélité, la justice, la modestie, la prévoyance, la pitié, toute la troupe sacrée des vertus qui veillaient, pour ainsi

FIG. 468. — MARTIN-DESJARDINS. — LE PASSAGE DU RHIN.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

dire, autour de lui... ". C'est généralement Le Brun qui donnait le plan et le dessin des figures. Dessinant le monument de sa mère, que Tubi et Collignon exécuterent à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, il imagine une scene émouvante de la Résurrection. Du tombeau que l'ange vient d'ouvrir, se leve une pauvre vieille figure apeurée, implorante, mal dégagée du linceul, mal réveillée du néant. La tendresse filiale a remplacé l'allégorie d'oraison funèbre par le pathétique humain (fig. 450).

FIG. 469. — COYSEVOX. — LOUIS XIV.
(Hôtel Carnavalet.)
(Cliché Hachette.)

Un seul grand artiste, Pierre Puget (1622-1694), est resté à l'écart de l'œuvre de Versailles ; il n'envoya qu'un groupe pour le parc, le Milon de Crotone, et ne quitta guère Toulon, où Colbert l'utilisa pour la décoration des galères royales. Travaillant loin de la cour, sans relation avec l'école de Le Brun, Puget a pris figure d'exilé ou d'opposant et y a gagné une sorte de popularité posthume. En réalité, il n'est en rien une victime de l'art officiel ; mais il tient de plus près à Bernin et aux successeurs italiens de Michel-Ange qu'aux décorateurs paisibles que dirigeait Le Brun. Sa fougue puissante se fût difficilement disciplinée dans l'harmonieux ensemble de Versailles. Son groupe pathétique du Milon de Crotone, crispé par l'effort et la douleur, devait, dans le parc, surprendre les divinités enjouées ou sereines dont il était entouré (fig. 461). Et dans le relief du Diogène, vaste tableau de marbre, tumultueux comme un Rubens, des muscles trop gonflés, des gestes trop violents montrent que toute cette impétuosité de génie ne pouvait se discipliner aux lignes calmes d'un décor d'architecture (fig. 464). Quand

FIG. 470. — LE BRUN. — LE BÉNÉDICITÉ.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 471. — Tournier. — Descente de croix.
(Musée de Toulouse.)
(Cliché Hachette.)

Puget a placé des figures dans un ensemble, ce fut pour leur donner l'attitude de l'effort ou de l'élan, comme ces Victoires qui, aux proues des galères, portaient au loin la renommée du Roi, et ces athlètes douloureux de l'hôtel de ville de Toulon qui luttent désespérément pour n'être pas écrasés sous le poids du balcon (fig. 463). Les architectures du Louvre ou de Versailles n'auraient pas souffert tant de violence sur leurs sereines façades. La fougue de Puget a pu librement se déployer sans la contrainte du bon goût ; le tempérament de l'artiste anime le marbre de son impétuosité et y déchaîne une énergie surhumaine ; une houle musculaire gonfle les torses et les membres et ferait songer davantage à Michel-Ange si les figures grimaçaient moins, si la force rappelait moins celle des portefaix, si dans cette éloquence pathétique on n'entendait sonner l'accent de Marseille.

C'est à Versailles qu'il faut aller juger l'art de Louis XIV, l'œuvre de Le Vau, de Mansart et de Le Brun. En venant de Paris, on voit les bâtiments étalés sur un sol légèrement en pente, avec des toitures nivelées sous une même ligne horizontale. A mesure que l'on s'enfonce entre les deux ailes avançantes vers le cœur du château, on prend conscience de son mode de formation. Des ailes gigantesques se sont développées de chaque côté d'un petit corps, la construction de Louis XIII, modeste façade de pierre blanche, de brique rouge,

Fig. 472. — Portrait de femme.
(Musée de Montpellier.)
(Cliché Hachette.)

FIG. 473. — NICOLAS MIGNARD. — PIETÀ.
(Musée d'Avignon.) (Cliché Hachette.)

bigarrées ; Louis XIV avait réservé cette architecture d'apparat pour le côté du parc (fig. 476-477).

Dès l'entrée, les yeux étaient éblouis par le faste de la décoration. L' " escalier des Ambassadeurs " s'élevait dans une architecture de marbres polychromes. Les appartements conservent cette richesse décorative. Sur les murs, les élèves de Le Brun ont raconté les actions du

FIG. 475. — P. MIGNARD. — MME DE MONTESPAN ET SON FILS.
(Musée d'Avignon.) (Cliché Hachette.)

que Mansart a enrichie, mais qu'il a dû respecter. Elle a imposé son style simple et riant à tout ce côté du château ; là sont installés les services de la monarchie, l'administration de la Paix et celle de la Guerre, Colbert et Louvois. Au XVIIIe siècle, Gabriel dressera des colonnes devant ces façades

FIG. 474. — PIERRE MIGNARD. — PORTRAIT DE SA FILLE.
(Musée de Versailles.) (Cliché Hachette.)

Roi ; suffisantes pour servir de cartons de tapisseries, ces grandes peintures ne donnent pas de notre école une idée fort avantageuse. Sur les plafonds, les dieux continuent à conduire des chars et à lancer la foudre. La grande ga-

FIG. 476. — CHÂTEAU DE VERSAILLES
(Cliché Hachette)

lerie devait être la partie la plus luxueuse du château. La peinture du plafond occupa longtemps Le Brun. Quand il la découvrit, les courtisans purent retrouver l'histoire du règne magnifiée par la mythologie. Le Roi, casqué, cuirassé, comme un imperator, donne des ordres, lance la foudre; auprès de lui, la France, Minerve, Hercule, Monsieur, Condé, Turenne

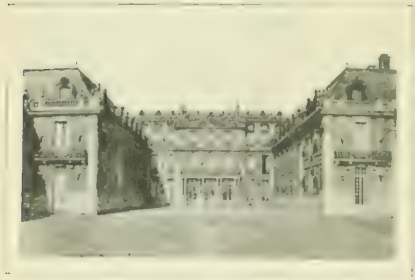


FIG. 477. VERSAILLES. LA COUR DE MARBRE.
(Cliché Hachette)

(fig. 480); en face, les villes effondrées sur leur écusson, épouvantées, suppliantes; l'Espagne, la Hollande, l'Allemagne, l'hydre à trois têtes de la coalition; des fuyards, des captifs écrasés, des fleuves qui gémissent d'être franchis, et la Renommée, ou Mercure, qui vont répandre au loin la terreur du Roi et sa gloire. Dans cette emphase, respire un souffle

FIG. 478. — VERSAILLES A VOL D'OISEAU.
(Cliché A. Schaelcher et O. Decugis)

FIG. 479. — CHÂTEAU DE VERSAILLES. FAÇADES SUR LES JARDINS.
(Cliché Hachette.)

épique ; Le Brun a fixé l'image des années triomphantes : il montre le Roi en des attitudes faites pour la postérité ; le poète du règne a été un peintre et non un écrivain. Dans cette galerie s'entassèrent les produits des Gobelins, de Beauvais ou de Saint-Gobain, des meubles des tapisseries, de l'orfèvrerie et des glaces. De ce décor, il ne reste aujourd'hui que l'opulence du plafond ; elle contraste avec le désert du plancher.

FIG. 480. — LE BRUN. — LOUIS XIV ORDONNE D'ATTAQUER LA HOLLANDE. DÉTAIL DU PLAFOND DE LA GALERIE DES GLACES.
(Cliché Hachette.)

Pour se représenter ce luxe disparu, il faut évoquer ces peintures de Rigaud où le velours grenat, les étoffes brochées viennent rouler jusqu'au bord du cadre et briser leurs plis étincelants aux pieds des pilastres de marbre et des orfèvreries (fig. 485).

FIG. 481. — VERSAILLES. CHAMBRE DE LOUIS XIV.
(Cliché Hachette.)

FIG. 482. — VERSAILLES. FRISE DU SALON DE L'ŒIL-DE-BŒUF.
(Cliché Hachette.)

De la manufacture des Gobelins amplifiée et dirigée par Le Brun, sortit le mobilier de Versailles ; les mille produits de cette ruche composaient un décor naturellement harmonieux ; l'imagination du premier peintre avait fixé les formes du marbre, du métal et du bois. Parmi ces artistes des Gobelins, l'ébéniste Boulle eut personnalité. Avec de l'ébène et du cuivre, des applications d'étain et d'écaille rouge, il confectionna quantité de " cabinets " qu'aimaient fort les gens du siècle ; on y retrouvait les qualités chères à ce temps ; ces meubles de matières précieuses et solidement ajustées condensent en de petites dimensions la richesse décorative prodiguée dans les galeries (fig. 487).

Des hautes fenêtres de la galerie des glaces, le Roi pouvait contempler la majestueuse ordonnance du parc de Le Nôtre. De ce côté, le château présente sa façade de cérémonie, sans autres fantaisies que celles de la lumière sur ses pilastres et ses fenêtres innombrables (fig. 479). Mansart n'a pas oublié la colonnade du Louvre ; comme Perrault, il a, au-dessus d'un soubassement robuste, décoré un étage avec des colonnes et pilastres, caché les combles derrière un attique et disposé quelques

FIG. 483. — ROBERT DE COTTE. — LA CHAPELLE DE VERSAILLES.
(Cliché Hachette.)

vases et trophées pour rompre la ligne monotone de la balustrade supérieure. Au pied s'étale une terrasse nue, car rien ne doit offusquer l'orgueil de cette architecture. Deux larges bassins reflètent chaque soir les flammes que le soleil couchant allume dans les fenêtres du château. De grandes figures de bronze, les rivières et les fleuves de France, venus là pour faire au Roi l'hommage de leurs eaux, s'allongent sur les margelles, dociles à l'impérieuse horizontalité du sol. Puis, de tous côtés, le terrain fléchit, isolant dans sa splendeur hautaine le château. Du fond du parc, au détour d'une allée, entre deux massifs de feuillage, il apparaît parfois, blanc, lumineux, léger, avec un aspect féerique, comme un décor du jardin d'Armide.

Fig. 484. — Versailles. Le Tapis Vert
(Cliché Hachette.)

De la terrasse, le regard domine l'immense parc, l'œuvre merveilleuse de Le Nôtre : à gauche, vers le sud, un parterre où les fleurs et les buis font ramper sur le sol un dessin de broderie ; puis en contre-bas, l'orangerie et la pièce d'eau des Suisses. A droite, vers le nord, les parterres en pentes étagées, descendent vers le bassin de Neptune. Devant, vers le couchant, s'ouvre une large avenue tapissée de gazon, bordée par une muraille de feuillage dense ; elle va du bassin de Latone, à nos pieds, jusqu'au bassin où Apollon accourt sur son char, au galop de ses quatre chevaux ; par delà s'étend le miroir tranquille du grand canal, et le regard va se perdre hors du parc de Le Nôtre, vers l'horizon illimité.

Fig. 485. — Versailles. La Galerie des Glaces.
(Cliché Hachette.)

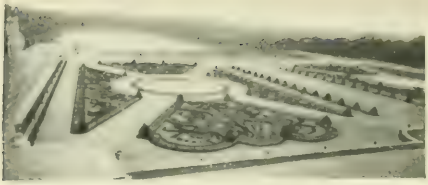


Fig. 486. — Versailles. Parterre de l'Orangerie
(Cliché Hachette.)

De chaque côté du tapis de verdure, dans ces massifs compacts de feuillage, Le Nôtre a tracé son labyrinthe de bosquets ; la régularité n'apparaît que sur un plan ; le promeneur se perd dans ce réseau. Au carrefour des allées, est placé un bassin ; au milieu, sont couchées des figures de bronze mouillées et luisantes et qui, les yeux en l'air, regardent filer un jet d'eau. Une population de statues blanches anime le décor de feuillage ; statues antiques ou modernes, ou simples copies, elles font la haie de chaque côté des avenues ; du haut de leur socle, elles ont vu passer le Roi et son cortège. Les grands seigneurs de Rome, les premiers, aimèrent ainsi à laisser dans leurs " vignes " les statues sorties du sol. Les hommes du XVIIe siècle ne s'étonnaient pas de rencontrer des naïades et des divinités agrestes. Lorsque Cotelle, un mauvais peintre, s'essaie à fixer quelques perspectives du parc, il les anime de figures mythologiques, comme si les statues, quand elles sont seules, quittaient leur socle pour jouer sur le sable des allées, chevaucher les nuées ou s'ébattre dans les pièces d'eau. La Fontaine aimait à peupler la mélancolie majestueuse des grands parcs avec la figure de Flore, Pomone, des nymphes, dont il avait perçu les formes blanches parmi les rameaux verts.

Comme les peintures des appartements, les statues du parc ne furent pas un décor indifférent ; elles entrent dans l'iconographie générale du culte monarchique. A l'entrée du château, les deux groupes entre les-

Fig. 487. — Palais du Louvre. Galerie d'Apollon.
(Cliché Hachette.)

Fig. 488. — Le Brun. — Le triomphe d'Alexandre. Tapisserie des Gobelins. (Cliché Fenaille.)

quels pénètrent les visiteurs rappellent le triomphe de la France sur l'Espagne et l'Empire, et les figures sculptées qui dominent la cour de marbre sont les images des vertus royales. Au temps où Louis XIV ne venait à Versailles que pour se reposer, Girardon a sculpté Apollon, au terme de sa course quotidienne, et les nymphes empressées à le servir. Apollon sur son char réapparaît au centre du parc, Latone, les saisons de l'année, les heures du jour, les parties du Monde, les éléments de la matière gravitent autour de la divinité solaire. Une allégorie constante donne à cette mythologie un sens et de l'unité ; un même sentiment anime ce monde de statues. Aujourd'hui, ces immenses galeries aux peintures assombries, ces allées aux statues rongées de rouille, aux membres désoudés, ne montrent plus qu'un temple déserté et les accessoires usés d'un culte disparu ; la beauté toujours jeune des arbres et des fleurs ne peut dissiper la mélancolie qui pèse sur ce merveilleux décor d'une fête à jamais interrompue. De plus, nous demandons aux œuvres de l'art mo-

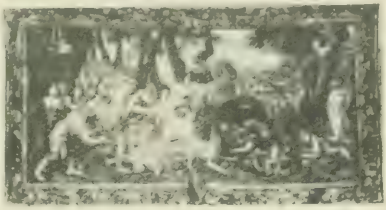


Fig. 489. — Le Brun. — Chasse de Méléagre. Tapisserie des Gobelins. (Cliché Fenaille.)

Fig. 490. — Le Brun. — Louis XIV visitant les Gobelins. Tapisserie. (Photo Manufacture des Gobelins.)

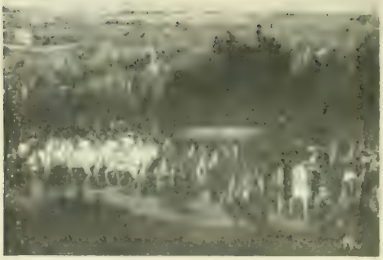


Fig. 491. — Van der Meulen. — Entrée du Roi à Arras.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

derne une expression raffinée de sentiments personnels. Ici, les sculpteurs et les peintres ont travaillé par équipe, sous la direction de Le Brun, et il nous est bien difficile de distinguer dans ces figures des manières originales. Il faut donc, dans ce palais comme dans les vastes entreprises du Moyen Age, ne pas chercher l'expression individuelle et se laisser prendre à l'inspiration diffuse. On doit, par l'histoire ou la sympathie, ressusciter bien des sentiments éteints pour évoquer la grandeur émouvante de Versailles. Il n'est de faux dieu que celui dépourvu de fidèles. Pour communier avec cet art, il faut penser comme la France monarchique, qui s'admirait elle-même dans l'image de son Roi et souleva Louis XIV sur un socle colossal pour le trouver plus grand.

L'art d'ailleurs ne fut pas seulement décoratif ; a-t-on jamais construit plus qu'alors des édifices utiles ? Colbert aménageait des ports, Vauban armait les frontières, et leurs maçonneries ne sont point toutes hors d'usage. Colbert fit bâtir le premier observatoire, et ce même Claude Perrault qui, pour le Roi, avait dessiné une colonnade majestueuse, sut éviter toute ornementation inutile et trouver la beauté dans la seule convenance. Louvois hospitalisa les blessés de l'armée dans l'hôtel des Invalides ; Libéral Bruant ne chercha point à dissimuler la sévérité de ses façades sous un revêtement d'ordres classiques ; il s'est préoccupé

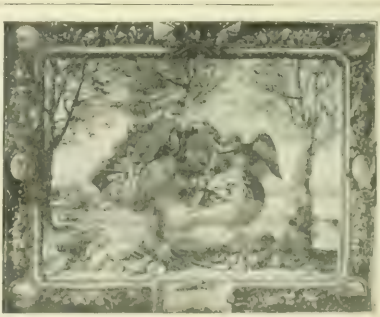


Fig. 492. — Le Brun. — Tenture des saisons. L'Hiver.
(Cliché Venaille)

seulement de bien distribuer un édifice qui n'était tout à fait ni une caserne, ni un couvent, ni un hôpital. L'église juxtaposée par Mansart à celle de Bruant est, au contraire, un édifice d'apparat pour la gloire du Roi ; sa façade et sa coupole sont peut-être les chefs-d'œuvre du " style jésuite " (fig. 447).

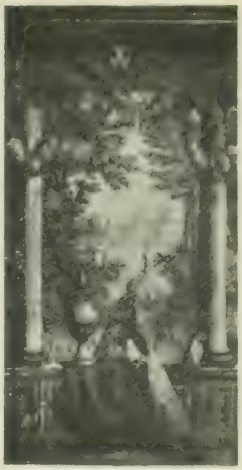


FIG. 493. FONTAINEBLEAU. TAPISSERIES DES MAISONS ROYALES.
(Cliché Fenaille.)

Cependant Paris, abandonné par la monarchie, continuait à dépouiller son aspect médiéval. Mais ses plus grandes entreprises se rapportent encore au Roi ; pour le saluer au passage, quand il rentrait de ses campagnes, Blondel, Perrault, construisent des arcs aux entrées de la vieille enceinte ; les victoires royales y étaient racontées en bas-reliefs. Ces portes triomphales en l'honneur du Roi (fig. 446) se multipliaient autour de cette ville où il ne venait plus. Il vint assister, pourtant, à l'inauguration de ses statues. Au cœur de la ville, deux places avaient été tracées et bâties sur un plan d'ensemble, pour bien isoler les effigies royales : la place des Victoires et la place des Conquêtes (fig. 451).

Les provinces participèrent de loin à cet art monarchique. Des artistes, à l'exemple de Le Brun, dénommèrent leur corporation Académie ; mais les meilleurs ne résistèrent jamais à l'attraction de la capitale. Dès lors, il faut être à Paris pour atteindre à la gloire. Les transformations de l'architecture urbaine se propagent dans les capitales provinciales ; à Aix, à Toulouse, les nouveaux hôtels sont à l'image de ceux du Marais. On imite aussi la place des Victoires et celle des Conquêtes. Ce fut, après 1680, un événement important dans les grandes villes de province que la dédicace de statues de Louis XIV payées par les États, exécutées par les sculpteurs de Versailles et agréées pas le Roi. Elles ont croulé avec la monarchie, et les musées maintenant abritent leurs débris.

Ainsi, dans cet effort unique en notre histoire, les énergies artistiques de notre pays s'étaient concentrées autour du Roi. Cette crise ne pouvait durer ; les conséquences, pourtant, en furent infinies. Sans doute, l'art de Louis XIV n'a pas produit de ces chefs-d'œuvre

qui dépassent une époque et une nation pour intéresser l'humanité entière. C'est la rançon de cet art de commande. Le Roi n'avait pas le loisir d'attendre. Pourtant l'immense effort de Colbert n'a pas été perdu. A la fin du XVII siècle, nos artistes étaient infiniment plus habiles que leurs aînés. Pour portraiturer le Roi vieilli, il y eut des peintres admirables ; ses portraits d'enfant avaient été d'une maladresse mesquine. Ce charme de l'exécution qui distinguait autrefois une œuvre de Flandre ou d'Italie, on la trouvera maintenant dans le Paris du XVIII siècle. Dans les beaux-arts comme dans ses autres institutions, Colbert, en songeant au présent, avait préparé l'avenir.

BIBLIOGRAPHIE. — P. Clément, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, Paris, 1868-1871, 7 vol. — Ch. Perrault, *Mémoires*, Avignon, 1759. — J. J. Guiffrey, *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1881-1901, 5 vol. ; *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV*, Paris, 1885, 2 vol. — A. de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie royale...* (1648-1792), Paris, 1875 et suiv. — H. Jouin, *Conférences de l'Académie royale...*, Paris, 1883. — A. Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie royale...*, Paris, Sd. — H. Testelin, *Sentiments des plus habiles peintres...*, Paris, 1696. — Alph. Dufresnoy, *L'Art de peinture*, traduit... avec des remarques, Paris, 1668. — A. Fontaine, *Les Doctrines d'Art en France De Poussin à Diderot*, Paris, 1908. — Chantelou, *Journal de Voyage du cavalier Bernin en France...*, Paris, 1885. — Bertolotti, *Objets d'art transportés de Rome en France* (*N. A. A. F.*, 1880) ; *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome...*, Paris, 1887-1906. — Comte Franchi-Verney della Valetta, *L'Académie de France à Rome*, 1666-1903, Turin, 1903. — Lecoy de la Marche, *L'Académie de France à Rome*, Paris, 1878. — E. Bourgeois, *Le Grand Siècle*, Paris, 1896. — A. Genevay, *Le Style Louis XIV*, Paris, 1886. — A. Félibien, *Description des divers ouvrages de peintures faits pour le Roi*, Paris, 1671. — H. Jouin, *Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV*, Paris, 1889. — L. Hourticq, *L'Art académique* (*Revue de Paris*, 1904). — P. Marcel, *Charles Le Brun*, Paris, 1909. — Ch. Lhuillier, *Le Peintre Claude Lefebvre* (*R. S. B. A. D.*, 1892). — Ch. Ponsonailhe, *Jean Zuccari, Samuel Boissière* (sur une école de peinture à Montpellier) (*R. S. B. A. D.*, 1904). — Abbé de Monville, *La Vie de Pierre Mignard*, Paris, 1730. — St-Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs français sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1906. — P. Auquier, *Puget*, Paris, Sd. — Fermelhuis, *Éloge de Coysevox*, Paris, 1721. — H. Jouin, *Ant. Coyzevox*, Paris, 1883. — Cl. Perrault, *Les dix livres d'Architecture de Vitruve corrigés et traduits*, Paris, 1684. — L. Dussieux, *Le Château de Versailles*, Versailles, 1881, 2 vol. — Gillé et M. Lambert, *Versailles et les deux Trianons*, 2 vol., Paris, 1900. — L. Pératé, *Versailles*, Paris, 1904. — A. Bertrand, *Versailles*, Paris, 1906. — P. de Nolhac, *Le Versailles de Mansart* (*G. B. A.*, 1902) ; *La Décoration de Versailles au XVIIe siècle* (*G. B. A.*, 1895, II) ; *L'Art de Versailles, l'Escalier des Ambassadeurs* (*R. A. A. M.*, 1900) ; *L'Art de Versailles, la Galerie des Glaces* (*R. A. A. M.*, 1903). — L. A. Barbet, *Les grandes eaux de Versailles*, Paris, 1907. Deux périodiques sont consacrés à l'Histoire de Versailles : *Versailles illustré* et la *Revue de l'Histoire de Versailles*. — De Boislisle, *La place des Victoires et la place Vendôme* (*Mém. de la Société de l'Histoire de Paris*, 1888). — A. de Champeaux, *Le Meuble*, 2 vol., Paris, 1885-1901. — E. Molinier, *Le Mobilier au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris, 1899 ; *Le Mobilier français au Musée du Louvre*, Paris, 1903. — H. Havard, *Les Boulle*, Paris, 1893. — J. Guiffrey, *Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs ciseleurs*, Paris, 1877 ; *Les Gobelins et Beauvais*, Paris, Sd. — Gerspach, *Répertoire détaillé des Tapisseries des Gobelins...*, Paris, 1893. — M. Fenaille, *État général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, Paris, 1904-1909 (2 vol. parus).

FIG. 194. — WATTEAU. — L'ENSEIGNE DE GERSAINT.
(Collection de l'Empereur d'Allemagne.) (Cliché Société photographique, Berlin, Paris.)

CHAPITRE IV

LA FIN DU RÈGNE DE LOUIS XIV ET PARIS SOUS LA RÉGENCE

L'ART A PARIS. LES ARTISTES A LA VILLE. — TRANSFORMATION DE L'ARCHITECTURE BOURGEOISE ET DE SA DÉCORATION. LA ROCAILLE. — L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE. — LA SCULPTURE. — LA PEINTURE. TRANSFORMATION DU STYLE DÉCORATIF DE LE BRUN A LE MOYNE. — L'INFLUENCE DE RUBENS, DESPORTES, RIGAUD, LARGILLIÈRE. — WATTEAU. TECHNIQUE FLAMANDE ET POÉSIE PARISIENNE. — SES IMITATEURS.

La longue vieillesse de Louis XIV, les deuils de la cour, ni même les revers du royaume n'ont assombri l'humeur de nos artistes. Architecture, sculpture et peinture ont échappé à la tristesse du règne à son déclin. La disparition du Roi n'a pas brisé la continuité de notre histoire intellectuelle ; elle a peut-être provoqué une détente de libertinage ; mais la fantaisie spirituelle de nos peintres lui est antérieure. L'œuvre de Watteau qui exprime le mieux " l'esprit régence " était à peu près terminée quand mourut Louis XIV. Depuis longtemps, depuis la disparition de Colbert, l'art français avait cessé d'appartenir au Roi. C'est parce que l'on s'attarde à contempler le soleil de Versailles, si lent à s'éteindre, que l'on ne voit pas plus tôt l'éveil de Paris. Dans ces mêmes années qui pèsent lourdement sur la Cour, la vivacité nerveuse du XVIII siècle s'est emparée déjà de l'âme de la ville.

Au milieu du XVII siècle, Paris comptait un grand nombre

Fig. 495. — Robert Le Lorrain
Hautes-reliefs de l'hôtel de Rohan
(Imprimerie Nationale.) *(Cl. Neurdein.)*

d'amateurs de tableaux ou d'objets rares. Ces " curieux " formaient une petite société à part, dont les gens du monde se moquaient un peu. Les " curieux " de peinture, très vite, se sont multipliés et, s'ils ne furent pas tous assez riches pour être collectionneurs, ils forment un milieu très cultivé, prompt à l'admiration ou à la critique. Quand le mécénat royal relâche les artistes, une clientèle bourgeoise est là pour les recueillir et un public nombreux pour s'intéresser à leurs travaux. Au monde de la cour a succédé la " bonne compagnie " de la ville. Les expositions de peinture les mettent en présence. L'art ne peut plus vivre de doctrines abstraites et purement académiques ; il faut plaire, et, si les théories de Le Brun se répètent encore, elles s'appliquent de moins en moins. Les meilleurs élèves de l'école ont tôt fait de dépouiller le pédantisme scolaire. On leur reconnaît maintenant cette haute situation morale que réclamaient autrefois

Fig. 496 et 497. Guillaume Coustou. — Les chevaux de Marly.
Place de la Concorde, Paris.
(Cliché Hachette)

FIG. 498. — COUSTOU LE FILS — TOMBEAU DU DAUPHIN (Cathédrale de Sens) (Cliché Neurdein.)

les fondateurs de l'Académie ; la plupart d'entre eux appartiennent à la société mondaine et prennent part à la vie élégante de leur temps. Les portraits que ces artistes ont laissés d'eux-mêmes nous les montrent devant leur chevalet, mais en costume de ville et en perruque de gala. Une main tient la palette ou l'ébauchoir, l'autre s'agite pour accompagner les paroles d'une vive causerie. La figure est intelligente, aimable ; elle quête, en souriant, l'approbation. La physionomie réfléchie et distante de Poussin ou Philippe de Champaigne paraîtrait morose au milieu de ces artistes beaux parleurs. L'un d'entre eux, Antoine Coypel, était même écrivain ; il y avait en lui une manière de Boileau qui versifia la poétique de la peinture. Ces peintres littéraires ne manquaient pas de traduire dans leurs tableaux, non sans excès d'esprit, les intentions de Virgile et de Racine. Cette société saturée de littérature cherchait dans la " peinture d'histoire " le même agrément intellectuel qu'elle demandait à la lecture.

A la fin du règne de Louis XIV, existait donc une " école de Paris ". Elle n'est pas de même nature que celles d'Italie et de Flandre, pendant le Moyen Age et la Renaissance ; elle tient moins à des traditions d'atelier qu'à la solidarité morale d'une même société. Le style qui la caractérise est aussi plus complexe à définir ; les éléments sont parfois disparates, car les techniques et les tempéraments les plus variés peuvent se faire agréer par le goût pari-

FIG. 499. — JOUVENET. — DESCENTE DE CROIX. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 500. — De la Fosse. — Tenture des métamorphoses. Le retour des chasses de Diane. *(Cliché Fenaille)*

sien ; les transformations y sont rapides parce qu'un public affiné et attentif se lasse vite ; sous la succession des "modes", il y a pourtant de la continuité et de l'unité dans la diversité des individus.

Les principes académiques n'avaient plus assez d'autorité pour s'imposer à une société qui ne voulait pas être ennuyée. Tandis que Louis XIV allait à Marly ou à Trianon se reposer de la majesté de Versailles et demandait à ses artistes d'être aimables et riants, à Paris, noblesse et bourgeoisie se faisaient aménager des hôtels distribués avec ingéniosité et décorés avec élégance pour encadrer leur vie mondaine. La transformation du mobilier montre l'habileté avec laquelle les ouvriers comprirent les goûts de la société et les exigences du confortable ; chaises, tables, bureaux ont trouvé les formes qui concilient le mieux l'utilité et la grâce ; les dossiers et les bras de fauteuils s'infléchissent pour accueillir le corps humain ; les sièges ingénieux qui furent alors imaginés semblent avoir retenu les attitudes de la conversation. Pour fabriquer des tables solides et de silhouette nerveuse, l'ébéniste s'est associé au ciseleur ; il a collaboré avec le tapissier pour faire des sièges confortables ; les formes arrondies et les lignes affinées sont passées du mobilier à la décoration des appartements. Les pilastres, colonnes, attiques, entablements, toute cette architecture a fait place à la menuiserie ; au lieu du marbre et des stucs épais, des panneaux de bois peints de teintes claires,

Fig. 501. — Antoine Coypel. — Esther et Assuérus. *(Musée du Louvre.)* *(Cliché Hachette.)*

encadrés par de minces nervures dorées, qui s'arrondissent aux angles et s'épanouissent, de-ci de-là, en un fouillis de rocaille. Tandis que Le Brun et Lepautre accumulaient sans repos les motifs d'ornementation, Robert de Cotte, Oppenord, Boffrand, laissent volontiers à la muraille et au plafond leur nudité lumineuse; et pour multiplier la clarté qui entre par les fenêtres élargies, ils dressent sur la cheminée de hautes glaces. La pierre imita le bois, et la maçonnerie fut astreinte aux mêmes contorsions que le meuble. Les grands hôtels, comme celui de Soubise, conservent extérieurement une majesté classique qui ne fait pas toujours prévoir la gentillesse élégante de la décoration intérieure; mais de simples maisons semblent se mettre en frais pour plaire; sur la porte, il y a souvent un soupçon de rocaille, et des balcons de fer gracieusement tordus donnent à bon compte à ces façades une sorte d'aménité souriante.

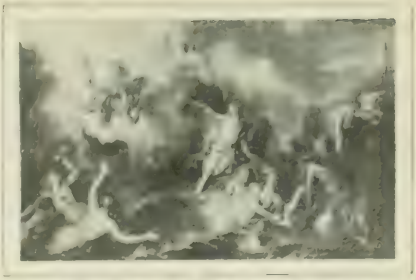


Fig. 502. — Charles-Antoine Coypel. — Persée délivrant Andromède. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 503. — Jouvenet. — Résurrection de Lazare. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

L'architecture religieuse elle-même accepta ce style fringant. La nef de Saint-Louis-en-l'Ile est décorée comme un salon.

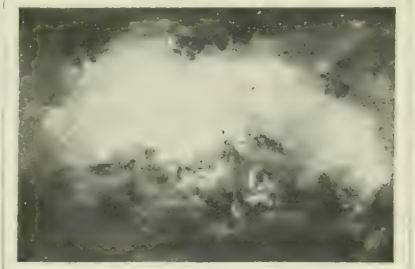


Fig. 504. — Le Moyne. — L'Olympe, projet de plafond. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 505. — De La Fosse. — Triomphe de Bacchus. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

ciselé ou de la porcelaine moulée. La chapelle du château de Versailles montre la mesure dans laquelle il était possible d'égayer le

Fig. 507 — Le Moyne. — Hercule et Omphale. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

Meissonier avait proposé pour l'église Saint-Sulpice une façade où les entablements et les chapiteaux classiques ondulaient à la manière de ses orfèvreries rocaille. Elle ne fut pas exécutée, mais on ne s'aperçut pas toujours qu'il était absurde de chercher, en bâtissant, les formes du bois sculpté, du métal

Fig. 506. — F.-J. de Troy. — Le déjeuner d'huîtres. (Musée Condé, à Chantilly.) (Cliché Hachette.)

style jésuite sans le rendre tout à fait profane. Versailles n'est pas, comme l'Escurial, un couvent de roi, un palais autour d'une église. Versailles est une " maison des champs ", qui s'est agrandie pour recevoir la cour et les services de la monarchie. Il fallait pourtant y loger Dieu aussi. L'église de Mansart et de Robert de Cotte aborde au pa-

lais pour permettre à Louis XIV d'y passer de plain-pied. L'architecture, non plus que les autres arts, ne participait pas à la tristesse du règne. Jamais le style jésuite n'avait atteint encore cette élégance mondaine ; jamais une décoration d'église n'avait montré autant de gentillesse profane que les peintures de Coypel sur la voûte. Les appartements sont bien loin de cette gaîté. A Versailles, Dieu ne fut servi qu'après le Roi ; il y gagna d'être logé avec plus d'agrément (fig. 483).

FIG. 509. — RAOUX. — VESTALE.
(Musée de Montpellier) (Cliché Hachette)

FIG. 508. — SANTERRE. — SUZANNE AU BAIN.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Cette même élégance caractérise à cette date la sculpture. Les artistes ont bénéficié du grand effort décoratif de Versailles. Les œuvres du XVIIe siècle, après Coysevox et Girardon, manifestent toutes une habileté d'exécution, un tour de main qui manquaient parfois aux honnêtes praticiens du Versailles primitif. Un

FIG. 510. — RAOUX. — MME BOUCHER EN VESTALE
(Musée de Versailles) (Cliché Hachette)

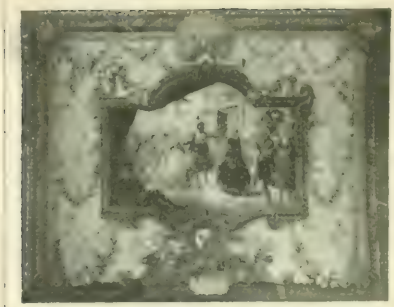


Fig. 511. — Charles-Antoine Coypel. Tapisserie de Don Quichotte. Le bal. (Cliché Fenaille.)

élève de Girardon, Robert le Lorrain, a donné un charmant exemple de statuaire décorative ; dans son groupe fameux des chevaux à l'abreuvoir, sur une ancienne porte d'écurie à l'hôtel de Rohan, il a transposé avec infiniment d'adresse, dans la pierre, la verve légère de la peinture (fig. 495). Coysevox s'est continué dans l'œuvre de ses élèves, les frères Nicolas et Guillaume Coustou. Le second surtout a conservé la précision mordante de son maître ; les chevaux de Marly contiennent une vie fougueuse, en des formes taillées d'un ciseau élégant. La ligne se fait aiguë, nerveuse ; dès lors, la statuaire, même lorsqu'elle s'efforcera vers la pompe oratoire, ne laisse plus s'effacer en des rondeurs banales le détail spirituel et incisif (fig. 496-497).

Fig. 512. — Charles-Antoine Coypel. — Tapisserie de Don Quichotte. Entrée des bergères. (Cliché Fenaille.)

Les peintres ont dû se conformer aux exigences de la décoration nouvelle. La clarté des appartements dissipe les ombres de la peinture bolonaise. Entre les boiseries blanches et les glaces, les panneaux doivent aussi faire rayonner la lumière. Quand ils sont peints, ils imitent la légèreté et la transparence du ciel. Les bossages dorés et les sculptures ont disparu, qui surplombent lourdement sur les galeries Louis XIV ; il n'y a plus là-haut que le ciel et des nuages parmi lesquels voltigent des figures alertes. Sous les voûtes de l'église des Invalides, les décorateurs, élèves de Le Brun, montrent déjà de l'adresse à mouvoir des corps

en hauteur. Le meilleur d'entre eux fut Jean Jouvenet (1644-1717), qui, dans le groupe normand, représente l'école de Rouen, comme les Restout l'école de Caen. C'était un artiste qui, malgré son imagination puissante, avait pris la saine habitude de peindre toujours d'après nature ; il créait aisément des compositions robustes et d'une grande force dramatique. Il n'y a pas eu chez nous beaucoup de peintres capables comme lui d'agiter les portefaix de la descente de croix, les pêcheurs de la pêche miraculeuse, et d'associer des gestes fougueux à un même effort. On croirait parfois retrouver Rubens, si la couleur chantait plus clair (fig. 499-503).

Fig. 513. — Claude Audran. — Les mois grotesques. Juillet et Août. Tapisseries. *(Cliché Fenaille.)*

C'est seulement chez les continuateurs de Le Brun, Charles de La Fosse, puis Le Moyne, que la figure humaine se meut avec cette souplesse élégante que Correge, en se jouant, avait le premier réalisée (fig. 504-505). L'enseignement académique avait créé un type paisible, d'une correction un peu lourde. Nos décorateurs mondains eurent tôt fait de le façonner aux bonnes manières. Les visages perdent la froide régularité qu'ils tenaient de l'Apollon et de la Niobé ; un nez moins droit, un modelé moins rond, des yeux plus vifs pour faire croire à une pensée toujours en éveil, et voici déjà des jointures " cassées galamment ", les articulations affinées, le modelé à facettes, les draperies tortillées et brisées qui font deviner des corps remuants ; même quand les figures reposent, les visages ni les draperies ne sont tranquilles ; ces membres lestes semblent toujours prêts aux acrobaties plafonnantes. Cette trépidation nerveuse de la forme, si carac-

Fig. 514. — Broderie XVIIIe siècle. *(Musée des Arts décoratifs.)* *(Cliché Hachette.)*

Fig. 515. — Tournières.
Un magistrat.
(Musée de Caen.) (Cliché Hachette.)

téristique de l'humeur de notre art, ne s'apaisera pas avant David, quand un style de statuaire viendra imposer l'immobilité, même à des gestes furieux.

Dans les tableaux d'histoire, religieux ou païens, des Coypel, des de Troy, on reconnaît bien sans doute les divinités de Poussin, les héros de Le Brun costumés d'après les centurions en culotte de la colonne Trajane, et même les intentions psychologiques ou historiques, chères à l'Académie ; mais pour se tenir et se draper, les figures ont maintenant la manière, celle qui s'apprend dans les salons ou les théâtres. Les sentiments s'expriment avec la vivacité de geste et de physionomie, l'exagération spirituelle d'un acteur qui " a des planches ". Le personnel de la peinture d'histoire s'est dépouillé de ses allures scolaires en prenant l'air du monde. Dans l'*Énéide* d'Antoine Coypel, au Palais Royal, les contemporains saluaient au passage plus d'une dame de la cour. La peinture religieuse est, elle aussi, au goût du jour ; la Suzanne de Santerre fait douter si l'auteur admirait davantage l'élégance des Vénus antiques ou la gentillesse de ses modèles parisiens (fig. 508). Les Saintes de Le Sueur avaient déjà montré cette même grâce un peu frêle ; leur larmoyante piété n'en était que plus touchante. Mais, aux approches du XVIIIe siècle, les visages féminins n'aventurent plus leur beauté menue dans les violences de la passion. Ces jeux

Fig. 516. — Largillière. —
Portrait d'un magistrat.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 517. — Rigaud —
Portrait de J.-F.-P. de Créqui enfant.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

Fig. 518. — Rigaud. —
Marquis de Dangeau.
(Musée de Versailles.) (Cliché Hachette.)

de physionomie et d'attitude où l'Académie mettait tant d'intention, ces séduisantes actrices savent maintenant les discipliner de manière à ne jamais cesser d'être jolies. Plus d'un peintre, comme Jean Raoux, tenait beaucoup à passer pour un " peintre d'histoire ",

Fig. 519. — Rigaud. — Gaspard de Gueydan jouant de la musette.
(Musée d'Aix.) (Cliché Hachette.)

Fig. 520. — Largillière. —
Portrait de Mme de Gueydan.
(Musée d'Aix.) (Cliché Hachette.)

Fig. 521. — Rigaud. — Portrait de Bossuet. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

alors qu'il savait seulement lisser des robes soyeuses et aiguiser de jolis minois (fig. 509, 510).

En face de ces continuateurs aimables de Le Brun, voici une conception nouvelle de la peinture qui vient de Flandre se faire accepter chez nous. L'Académie avait extrait son esthétique de l'œuvre de Poussin ; mais cette œuvre, excellente pour l'éducation intellectuelle, ne pouvait servir à former un habile ouvrier. Tout en dissertant sur la psychologie de Poussin, nos décorateurs ont dû, le plus souvent, s'inspirer d'autres modèles. Ils les ont d'abord choisis en Italie, parmi les Bolonais. La peinture sombre de Caravage s'est imposée dans les décorations du XVIIe siècle. C'est seulement la clarté de Rubens qui a dissipé les ombres fumeuses de Bologne. Au temps même de Le Brun, il s'était déjà trouvé des " Rubenistes " passionnés pour s'insurger contre les propositions du dogme académique. Devant la fraîcheur et la vivacité de sa couleur, des amateurs et quelques peintres comprirent les insuffisances du " poussinisme ". A cette même date, Van der Meulen apportait dans l'atelier des Gobelins quelques-unes des meilleures qualités flamandes. Mais on était alors trop préoccupé par l'expression morale et par le beau dessin pour remarquer la lumière limpide de ses paysages et la gentillesse pittoresque de ses équipements. D'humbles Flamands peignaient des animaux, des fleurs et des fruits sur les cartons de tapisserie, sans penser qu'il y avait dans

Fig. 522. — Largillière. — Portrait de l'artiste, de sa femme et de sa fille. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

leur pratique de quoi renverser l'esthétique du Premier Peintre. Quand fut abandonné le travail décoratif des Gobelins et de Versailles, tous ces petits talents furent libérés et désormais débitèrent leur adresse en de menus tableaux de genre. Les amateurs aiment à les placer dans leurs galeries. Les collectionneurs ne sont pas des théoriciens ; ils n'admirent pas par raison déductive et achètent ce qui leur agrée. Les petits maîtres, qui valent surtout par leur adresse manuelle, ont toujours eu leurs faveurs.

FIG. 523. — FRANÇOIS DESPORTES, PAR LUI-MÊME.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Desportes (1661-1743) est un élève et un continuateur des Flamands. Dans ses natures mortes, légumes, fruits et gibiers, et ses peintures d'animaux, on croit sentir encore la verve de Snyders. Elle s'est seulement assagie un peu, comme il convient chez un historiographe du chenil royal. A côté du gibier et du chien, il a aussi peint quelquefois le chasseur (fig. 523-524).

FIG. 524. — DESPORTES. — PORTRAIT DE CHASSEUR.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Quelques portraitistes, surtout, sont parmi les plus beaux peintres de notre école, pour avoir bien parlé cette langue exacte et colorée que Rubens employait un demi-siècle auparavant : Hyacinthe Rigaud (1659-1743), parce qu'il avait assidument copié Van Dyck ; Nicolas Largillière (1656-1746), parce qu'il avait été élevé à Anvers. Ils font passer en peinture les caractères de la vie physique. Rubens leur avait montré comment la couleur peut devenir de la chair et du sang. La peau sèche et cassante d'une figure maigre, l'épiderme nacré d'un

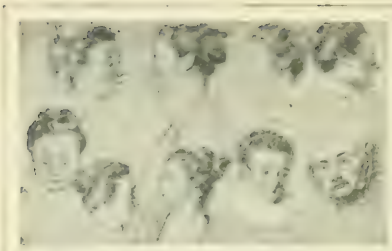


Fig. 525. — WATTEAU. — PAGE D'ALBUM.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

visage blond, voilà ce que Vouet, Poussin, Le Brun avaient méprisé de montrer. Les portraits de Largillière et de Rigaud sont tout d'abord doués de vie physique.

Rigaud peint avec des touches martelées et des couleurs franches ; la robustesse de ses modèles semble résulter en partie de la solidité de son métier. La brosse est nerveuse, fine, incisive ; elle taille par plans nets un visage osseux, les cartilages du nez, les phalanges des doigts et les cassures du satin. Les rondeurs, toujours banales, sont allégées par ce modelé à facettes ; le visage en est comme aiguisé, amené à cette acuité tranchante qui rend visible l'intelligence dans le feu du regard et l'animation de tous les traits ; enlevez la perruque, et voici déjà un masque vif, des yeux étincelants, une bouche spirituelle, un masque parlant comme un pastel de La Tour, comme un buste de Houdon. Même dans l'amoncellement des tentures claquantes, des tapisseries, des pièces d'orfèvrerie et des manteaux chamarrés, il y a toujours un visage vigoureusement sculpté, qui ne se laisse pas écraser par cette opulence tumultueuse. C'est par l'image qu'il en a laissée que nous nous représentons la majesté royale de Louis XIV vieilli, mais aussi la face malicieuse de Boileau et La Fontaine, le visage franc et robuste de Bossuet (fig. 517 à 519 et 521).

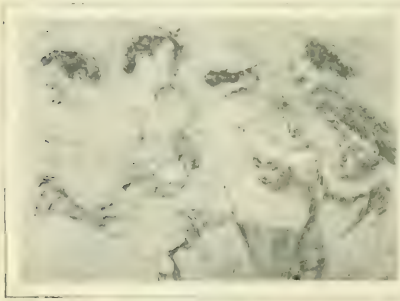


Fig. 526. — WATTEAU. — PAGE D'ALBUM
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Malgré la vigueur de son art, Largillière montre plus de tendresse ; il peint avec amour les délicates nuances de la chair, des tissus fins et de l'atmosphère, les reflets bleutés d'une peau très blanche, les passages changeants d'un repli de satin ou l'or de l'automne qui s'éteint dans la brume ; parfois

FIG. 527. — WATTEAU. — L'INDIFFÉRENT.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

FIG. 528. — WATTEAU. — GILLES.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

même, une certaine fadeur fait présager la couleur fatiguée de Nattier, car le XVIIIe siècle va délayer les robustes couleurs d'Anvers dans la pâleur de sa décoration. Le pinceau n'a pas ce mordant qui, chez Rigaud, donnait parfois tant de fermeté aux boucles de la perruque et aux torsades de cuivre ou de bois doré ; il caresse plus mollement des formes rondes ; aussi Largillière savait-il, mieux que

FIG. 529. — LANCRET. — LES AUTEURS DE LA COMÉDIE ITALIENNE.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

FIG. 530. — PATER. — CONVERSATION DANS UN PARC.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 531. — Watteau. — La danse.
(Collection de l'Empereur d'Allemagne.)
(Cliché Société photographique Berlin, Paris.)

Rigaud, peindre les figures féminines ; il bleuit ses lumières, atténue ses reflets rouges pour affiner la pâleur distinguée, et même, ses échevins, ses magistrats en robe montrent je ne sais quelle élégance coquette, et comme un désir féminin de plaire (fig. 516, 520, 522).

Vers cette même époque, François de Troy et beaucoup d'autres cherchaient ainsi à rendre l'élégance de leur temps avec ce souple langage des peintres anversois. Mais, chez la plupart, la vivacité fringante était comme émoussée par la majesté du style antérieur et le souci du " dessin noble ".

Watteau (1684-1721) vint de Flandre à Paris et donna de l'esprit parisien l'expression la plus fine. Resté dans son pays natal, il eût sans doute continué Téniers. Venu vingt ans plus tôt, il eût été, comme Van der Meulen, enrôlé dans l'équipe de Le Brun, peignant les batailles, les chasses ou les fêtes de Louis XIV. Mais, en 1702, il n'y avait plus d'organisation administrative pour enchaîner son indépendance. Gillot lui donna des exemples dans l'art de dessiner avec esprit. Il ne connut d'autre loi que de satisfaire son goût et celui de ses amis. Les amateurs de peinture s'étaient épris des finesses du pinceau, en contemplant les tableautins de Téniers.

Il y eut un public pour reconnaître et admirer l'habileté spirituelle de Watteau. Le peintre put même, à Paris, continuer son éducation de praticien devant les Rubens du Luxembourg et les Vénitiens de la collection Crozat. Sur ses petits pan-

Fig. 532. — Watteau. — Plaisirs champêtres.
(Collection de l'Empereur d'Allemagne.)
(Cliché Société photographique Berlin, Paris.)

neaux, on verra passer quelques reflets de ces maîtres ; la fraîcheur nacrée et l'éclat liquide de Rubens, les rousseurs ardentes de Titien et les satins argentés de Véronèse ; mais l'ampleur de ces génies robustes s'est aiguisée ; de la matière flamande, laiteuse et sanguine, il a extrait un élixir subtil et dépouillé des odeurs brutales de la réalité. Inventé par des naturalistes exubérants, ce langage va maintenant décrire une société raffinée dans ce qu'elle a de plus factice, le monde des salons et celui des théâtres. Watteau a travaillé chez des décorateurs d'opéra, et ses rêveries les plus tendres paraissent évoquées par un gracieux menuet de féerie. Les acteurs qu'il a aimés ne tiennent pas les rôles héroïques des tragédies ; ils ne miment pas des sentiments pathétiques, au milieu de palais classiques ; ils portent parfois les costumes de la comédie italienne, plus souvent encore des vêtements imaginés par le peintre, et, comme ceux du temps, admirables pour faire valoir l'élégance désinvolte de ces petites figures. Les hommes, cambrés, fringants, dressés sur des jarrets nerveux, prompts à tomber à genoux, comme à faire une pirouette ; le visage aigu, vif, de ces cavaliers, les révèle caressants et rusés comme de jolis félins. A leurs provocations, les dames ne consentent qu'à moitié et ne

Fig. 533. — Watteau.
L'embarquement pour Cythère.
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)

Fig. 534. — Watteau. — Le concert.
(Collection de l'Empereur d'Allemagne.)
(Cliché Société photographique Berlin, Paris.)

résistent qu'à demi. Leur mine est éveillée et la fine tête, aux cheveux troussés sous la toque, est mobile sur la haute nuque comme une tête d'oiseau ; l'éventail est toujours en mouvement et, sur les plis de la robe de soie, la lumière chatoie, éparpillée, sinueuse, remuée de gestes menus et cadencés. Ces vives attitudes, ces cassures luisantes brillent sur l'ombre veloutée du feuillage ou l'atmosphère bleuâtre du lointain. Les éclairs subits du satin s'effacent un peu dans le mystère du paysage, comme les chuchotements d'amour dans le silence majestueux du soir.

Fig. 535. — Lancret. — La fontaine de Pégase.
(Collection de l'Empereur d'Allemagne)
(Cliché Société photographique Berlin, Paris)

Le petit univers de Watteau est bien à lui. Ses parcs d'opéra ne ressemblent en rien aux paysages historiques, et il est surprenant à quel point le dessin de ses petites figures rappelle peu celui de l'Académie ; point de gestes expressifs, ni d'attitude de statue, point de ces modelés savants d'après la nature ou l'antique ; le peintre préfère le froissement de la soie, les ronds de jarrets, les inclinaisons de nuques, toutes les poses gentilles qui ne signifient rien que le désir de plaire. A l'humanité abstraite de notre école, il a substitué des figures de fantaisie, mais d'une fantaisie à la façon de Flandre, très pénétrée d'observation.

Fig. 536. — Lancret. — Le montreur de vues.
(Collection de l'Empereur d'Allemagne)
(Cliché Société photographique Berlin, Paris.)

Dans son *Embarquement pour Cythère*, Watteau a réuni les groupes amoureux épars dans son œuvre. L'exquise assemblée ! Les couples ne se décident pas sans hésitation, on ne part qu'avec des lenteurs, des retours, mais la pente du sol est si douce et l'exemple si entraînant !

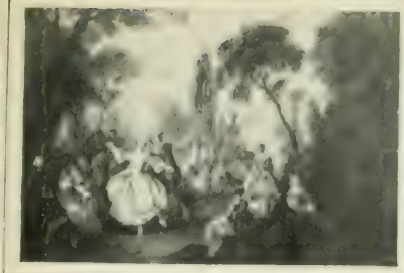


FIG. 537. — LANCRET. — LA CAMARGO.
(Collection de l'Empereur d'Allemagne.)
(Cliché Société photographique Berlin, Paris.)

Watteau n'a pas résumé là seulement les séductions de son art nerveux et caressant. Ce caprice de poète symbolise l'œuvre entière du peintre ; à tant de " conversations galantes " il n'est pas de conclusion plus naturelle que cette traversée vers l'île d'amour. Le Paris et le Versailles de la Régence auraient pu voir ici mieux qu'une fantaisie gracieuse. A cette société dans laquelle hommes et femmes n'avaient pas de distraction plus chère que d'essayer leurs armes de séduction, cet embarquement vers Cythère et les menues cérémonies du départ montraient la raison profonde des relations mondaines.

Mais, si les hommes du XVIIIe siècle ont beaucoup aimé Watteau, c'est presque toujours sans l'avouer franchement. En chacun d'eux raisonnait un théoricien classique, féru d'antique et de psychologie, et ils ne trouvent rien dans leur doctrine qui ne soit opposé à leur secrète tendresse.

Watteau ne pouvait être vraiment imité que par des Flamands mal francisés ; il fut copié par Lancret et Pater, son compatriote. Au cours du XVIIIe siècle, on les distingue aisément parmi les autres peintres de fêtes galantes et de bergeries. Leur paysage conserve dans la fantaisie la justesse de l'effet et le sens de la réalité. Leurs petites figures sont de peintres qui jamais n'ont songé à modeler les formes du corps humain ; ils font jouer la lumière sur les plis du satin, allongent les silhouettes, affinent les extrémités en pointes nerveuses, s'amusent des jolies grimaces de leurs bergers ou

FIG. 538. — LANCRET. — L'HIVER.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

comédiens, comme autrefois Brueghel ou Téniers s'égayaient du grotesque de leurs magots en haillons.

BIBLIOGRAPHIE. — D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, t. IV, Paris, 1762. — Mariette, *Abecedario...*, Paris, 1851-1860, 6 vol. — J. Guiffrey, *Livrets des Expositions de peinture depuis 1673 jusqu'à 1800*, Paris, 1669-1875. — P. Marcel, *La Peinture française au début du XVIIIe siècle*, Paris, 1906. — C. Ponsonailhe, *Les deux Ranc* (*R. S. B. A. D.*, 1887). — F. Engerand, *Les Commandes officielles faites à Jean Restout* (*R. S. B. A. D.*, 1896). — A. Valabrègue, *Claude Gillot* (*G. B. A.*, 1899, I et II). — G. Duplessis, *Les Audran*, Paris, Sd. — E. et J. de Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle*, Paris, 1880-1883, 2 vol. — P. Mantz, *Watteau*, Paris, 1892. — P. Foucart, *Watteau à Valenciennes* (*R. S. B. A. D.*, 1892). — A. Rosenberg, *Watteau*, Bielefeld, 1896. — E. Hannover, *Watteau*, Berlin, 1889. — G. Séailles, *Watteau*, Paris, Sd. — L. de Fourcaud, *Watteau* (*R. A. A. M.*, 1901 et 1904). — P. Dorbec, *L'Exposition de la Jeunesse au XVIIIe siècle* (*G. B. A.*, 1905, I). — P. Foucart, *Antoine Pater* (*R. S. B. A. D.*, 1887). — M. Hénault, *Antoine Pater* (*R. S. B. A. D.*, 1899). — P. Mantz, *Largillière* (*G. B. A.*, 1893, II). — Lady Dilke, *Les Coustou*, *G. B. A.*, 1901, I).

Fig. 5[illegible]. — La place de la Concorde, à Paris.
(Cliché Hachette.)

CHAPITRE V

L'ART PARISIEN SOUS LOUIS XV ET LOUIS XVI

LES ARTISTES ET LE PUBLIC PARISIEN. — LE RÔLE DE LA MONARCHIE. — LA PEINTURE D'HISTOIRE ET LA PEINTURE DÉCORATIVE. — BOUCHER : MYTHOLOGIE GALANTE ET PASTORALES. — LA DÉCORATION DU LIVRE. — LA TOUR. — NATTIER. — CHARDIN PEINTRE D'INTÉRIEUR ET DE NATURES MORTES. — LA PEINTURE SENSIBLE DE GREUZE. — FRAGONARD. — LES PAYSAGES DE JOSEPH VERNET ET D'HUBERT ROBERT. — LA SCULPTURE. — BOUCHARDON. — PIGALLE ET FALCONET. — LES BISCUITS DE SÈVRES. — PAJOU, CLODION, LES CAFFIÈRE. — HOUDON. — L'ARCHITECTURE CIVILE, LE STYLE CLASSIQUE ET LA ROCAILLE. — LES TRANSFORMATIONS DE PARIS, GABRIEL. — LES HÔTELS. — TRANSFORMATIONS DANS LES VILLES DE PROVINCE. — L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE.

L'INSTITUTION des salons de peinture et de sculpture, réguliers après 1737, et leur succès continu montrent quelle place croissante tenait dans les préoccupations du monde parisien le travail des sculpteurs et des peintres. Depuis qu'il avait cessé de faire corps avec la religion pour devenir un jeu de raffinés, jamais l'art ne s'était adressé à un public aussi nombreux et n'avait trouvé dans la société un appui aussi étendu. Peut-être alors voit-on moins de peinture dans la décoration des galeries princières, mais on en met beaucoup plus dans les maisons bourgeoises. L'amateur n'est plus nécessairement un financier vaniteux ou un maniaque de la curiosité ; statues et tableaux, ou plus souvent tableautins et statuettes entrent dans tout mobilier cossu ; il en est pour la salle à manger, pour le salon et le boudoir. L'éducation du public se fait chaque année à l'exposition de l'Académie royale. Une foule de visiteurs s'y intéressent, qui

Fig. 540. — Oudry. — Chasse de Louis XV. Tapisserie.
(Cliché Fenaille.)

ne viennent pas tous pour acheter ; parmi eux, il faut compter les critiques, les théoriciens et le nombreux public convié à cette distraction parisienne. Les œuvres d'art ne naissent plus pour la satisfaction de quelques Mécènes ; elles apparaissent au milieu de l'attention générale ; les artistes sont prônés ou critiqués ; ils respirent l'atmosphère excitante et un peu factice sans laquelle l'art des temps modernes ne saurait plus vivre.

Le Roi ne se désintéresse pas des beaux-arts ; il lui faut transformer sur plus d'un point le château et le parc de Versailles ; il a même détruit le fameux Escalier des Ambassadeurs pour aménager des appartements à la nouvelle mode ; à Fontainebleau, il tenait conseil dans un salon décoré de peintures par Boucher et Van Loo (fig. 621). Après le duc d'Antin, qui avait renoué les relations de l'art et de l'État, un peu relâchées à la fin du règne de Louis XIV, les contrôleurs successifs des bâtiments, Tournehem, Marigny, Angivillers, administrèrent avec intelligence et activité, grâce aux institutions de Colbert. Les ateliers de Beauvais ne firent jamais de plus charmantes tapisseries que sous la direction du peintre Oudry (fig. 540, 541), et les produits de Sèvres, manufacture royale, caractérisent à merveille l'élégance spirituelle du style Louis XV. Marigny avait repris une idée chère aux anciens rois, qui souvent demandèrent à des paysagistes de portraire les villes ou les châteaux de France. Il fit peindre par Jo-

Fig. 541. — Oudry. — Chasse de Louis XV. Tapisserie.
(Cliché Fenaille.)

seph Vernet nos principaux ports, au moment même où la guerre de Sept Ans les faisait vides de bateaux. Il avait même songé à diriger notre art vers plus de sévérité classique. Mais l'intervention gouvernementale ne pouvait plus guère sur la forme du style. L'inspiration venait maintenant du grand public ; un artiste enviait encore plus la faveur de Paris que celle de Versailles. Le Roi n'est qu'un client très riche. Il demandait à Boucher et Fragonard, non pas, comme Louis XIV, sa glorification par allusions mythologiques, mais, comme les financiers amateurs, des images galantes pour amuser les yeux. En abandonnant le style majestueux, la décoration monarchique enlevait aux " peintures d'histoire " leur principale raison d'être. Elles ne disparaîtront pas pourtant, et même elles reprendront une sorte de vitalité artificielle, quand l'État se chargera d'en commander et de créer des musées pour leur donner abri.

FIG. 542. — OLLIVIER. — LE THÉ A L'ANGLAISE CHEZ LE PRINCE CONTI
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

FIG. 543. — BOUCHER. — MME DE POMPADOUR
(Collection Schlichting.)

Les " peintres d'histoire " suivirent l'exemple de Le Moyne ; ils oublièrent ce pieux respect avec lequel le XVIIe siècle avait traité l'antique. Les formes divines ou héroïques s'allongent, se courbent, s'affinent au gré du peintre, et les draperies se chiffonnent élégamment ou se brisent avec des reflets de soie. Le pinceau dessine un modelé nerveux, par méplats tranchants, cherchant la forme aiguë qui casse les étoffes et dans la rondeur des membres taille des

plans nets. Jean Restout, Subleyras, Natoire, pratiquèrent cette manière avec beaucoup d'adresse ; pourtant certaines peintures de Jean Restout, celles de Pierre Parrocel à Avignon, dépassent les limites permises de la fadeur ; Jésus y est trop blond, trop frisé, et les saintes sont des actrices trop langoureuses. Carle Van Loo était parmi les mieux doués de ces peintres experts à tirer de tous les sujets une aimable décoration. Il a, comme les autres, jeté d'élégantes figures au milieu des nuages et laissé de jolis tableaux de la vie de cour (fig. 559, 561).

Fig. 544. — Boucher. — La toilette de Vénus.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Ce fut dans l'école française un temps d'habilete et de verve facile ; il ne reste plus rien de l'application pesante de nos premiers classiques. Un peu de la flamme de Rubens rechauffe les décorateurs depuis La Fosse et Le Moyne ; dans la galerie de Marie de Médicis, ils ont appris à colorer avec audace, à peindre des nymphes blondes avec des fins reflets bleutés dans la lumière et du vermillon dans les ombres. Ils ont affiné Rubens, dépouillant son réalisme trop charnel, éteignant les couleurs dont ils ne pouvaient égaler la fraîcheur et l'éclat, et enfin détaillant par touches martelées ce que le pinceau du Flamand modelait avec mollesse.

Fig. 545. — Boucher. — Vénus, Mercure et l'Amour.
(Collection de l'Empereur d'Allemagne)
(Cliché Société photographique Berlin, Paris)

Boucher (1703-1770) est celui qui a, le plus franchement, traité la mythologie classique comme un thème décoratif ; elle n'était pour lui guère plus que de la " rocaille " de draperie et de chair ; aussi fut-il, jusqu'à 1760, le peintre le plus fêté par le public. C'est dans son œuvre que la ma-

nière de son maître Le Moyne donne toutes ses conséquences. Le voisinage de Le Brun et la majesté de Versailles imposaient encore à Le Moyne quelque gravité. Déjà pourtant ses figures étaient assez élégantes et ses couleurs assez tendres pour qu'on pût les débiter dans les petits appartements Louis XV, sans en attrister la gentillesse. Boucher partit de Le Moyne, comme Le Moyne était parti de La Fosse. Nous voici au terme de cette transformation de la grave peinture d'histoire en décoration galante.

Fig. 546. — Gravelot. — Motif pour l'en tête d'un volume. *(Cliché Hachette.)*

Boucher flattait encore le goût de son temps par le choix de ses motifs. Il n'est pas certain qu'il ait toujours voulu traiter un sujet déterminé ; mais il semble que, sous son pinceau, naissent spontanément de tendres conversations entre une déesse à chair très blanche et quelque dieu à la peau rouge ; tout autour, parmi des nuages capitonnés, cabriolent des cupidons dodus. Il a connu et étudié Watteau, mais ne lui a point emprunté ses figures de fantaisie ; aux frissons de la soie, il préfère de roses nudités. Étant classique, il raconte les amours de l'Olympe. Vénus fut sa divinité d'élection ; elle revient sans cesse sous son pinceau, dormant, s'éveillant, se baignant, ou dans ses entrevues avec Vulcain, Paris ou Anchise (fig. 544, 545, 547) ; et lorsque ce n'est pas Vénus, c'est une figure qui lui ressemble beaucoup, comme elle, blanche, grasse et fine, le visage spirituel et le corps tout fleuri de fossettes. Quand ils sont vêtus, les personnages de Boucher sont des bergers de pastorales ; Lubin, agenouillé auprès d'Annette, lui offre

Fig. 547. — Boucher. — Diane et Nymphe. *(Musée du Louvre.)* *(Cliché Hachette.)*

Fig. 548. — Baudoin. — La toilette. *(Cliché Hachette.) (Bibl. Nat., Estampes.)*

des fleurs, des oiseaux, ou lui apprend à jouer de la flûte, car les peintres empruntèrent aux poètes l'aimable tradition d'après laquelle les bergers passent leur temps aux plaisirs de l'amour. Au lieu des nuages commodes où s'enveloppent les Olympiens, Boucher place ses églogues dans un " fouillis " de verdure bleue, de feuillage déchiqueté, de ruines rocaille et de brebis enrubannées. Bien au centre du panneau, une fraîche clarté rayonne d'un corps de nymphe ou de bergère, et il importe peu au peintre qu'il y ait tout autour des nuages des draperies ou des arbres, pourvu que les couleurs soient caressantes, comme des étoffes aux teintes délicates et un peu passées. On ne songerait pas à se plaindre de leur excès de douceur ou de leur crudité un peu acide, si on voyait les peintures de Boucher sur les panneaux clairs pour lesquels ils les avait exécutées. Détachés de leur cadre, ces tableaux, comme toute œuvre de musée, ont l'air de quêter un examen attentif que le décorateur ne réclamait pas.

Ces admirables décorateurs ont embelli tout ce qu'ils ont touché. Leurs fringantes figures, leurs fantaisies linéaires s'épanouissent dans l'orfèvrerie, les ciselures, la porcelaine, la tapisserie, la gravure. Le style flamboyant avait poussé ses broussailles les plus touffues dans les marges des manuscrits ; la rocaille jette ses caprices élégants sur les pages des plus graves in-folio. Les graveurs ont affiné encore le style léger des peintres. Sans couleur, par la souplesse du trait, le burin de Cochin, Gra-

Fig. 549. — La Tour. — L'abbé Huret *(Musée de Saint Quentin.) (Cliché Hachette.)*

FIG. 550. — LA TOUR. — PORTRAIT DE L'ARTISTE.
(Musée d'Amiens.) (Cliché Hachette.)

FIG. 551. — LA TOUR. — MLLE FEL.
(Musée de Saint-Quentin.)
(Cliché Hachette.)

velot, Gabriel de Saint-Aubin, Eisen, Moreau le jeune a rendu les chairs potelées, les étoffes brillantes et donné les images les plus vives de l'existence parisienne au XVIIIe siècle. Des ouvrages sans valeur ont été illustrés d'images qui sont des chefs-d'œuvre ; la plus

FIG. 552. — LA TOUR. — MARQUISE DE RUMILLY.
(Collection J. Doucet.) (Cliché Hachette.)

FIG. 553. — LA TOUR. — PORTRAIT DE RESTOUT.
(Musée de Saint-Quentin.) (Cliché Hachette.)

FIG. 554. — AVID. — MME CROZAT.
(Musée de Montpellier.)
(Cliché Hachette)

FIG. 555. — PÉRONNEAU. — MME DE SORQUAINVILLE
(Collection David Weil) *(Cl. Hachette)*

austère littérature, comme la plus libre, acceptait ces pimpantes fioritures. La nichée des amours de Boucher fut assez abondante pour essaimer ici et là dans les traités d'astronomie ou d'histoire naturelle. La science aussi prenait alors le ton du monde et se montrait aimable pour se faire écouter ; les expériences de physique et de chimie furent des jeux de salon, et la passion de la botanique se confondait avec le goût des pastorales. Aussi voit-on aux frontispices de gros ouvrages des amours qui peignent, sculptent, bâtissent, manient des instruments de chirurgie. Louis XIV, dans sa vieillesse morose, demandait que l'on égayât Versailles avec des images d'enfants potelés. L'art français n'a pas oublié ce conseil. Sur le fronton de l'*Encyclopédie*, Cochin a gravé de son burin le plus

FIG. 556. — DROUAIS. — MME DE POMPADOUR.
(Musée d'Orléans.) *(Cliché Hachette)*

Fig. 557. — Nattier. — Mme de Chateauroux en point du jour. *(Musée de Marseille.) (Cliché Hachette.)*

délicat une sorte d'Olympe galant où des formes dodues et coquettes jouent parmi des nuages. Et ce graveur ne ment pas quand il nous montre cette formidable machine de guerre montée et manœuvrée par des jolies femmes et des amours.

La peinture a laissé de cette société des images d'une vie intense. Les figures de Rigaud, malgré leur véracité, conservaient un peu de la noblesse du grand siècle. L'individu s'enveloppe dans ses dignités hiérarchiques comme en un majestueux uniforme. Entre 1740 et 1760, les portraitistes purent définir de plus près des personnalités typiques. A chaque salon, se retrouvaient les figures si vivantes, si remuantes, de cette société où se rencontraient, s'étudiaient et s'amusaient l'aristocratie, la finance, la littérature, les sciences, les arts et le théâtre. Dans les pastels de La Tour, le Tout-Paris d'alors s'est reconnu, et il se survit encore au musée de Saint-Quentin, qui conserve les " préparations " du peintre. La Tour (1704-1788) a préféré à la peinture le pastel mis à la mode peu auparavant par la Vénitienne Rosalba Carriera. C'est un nerveux à qui plaît cette peinture sèche, aiguë et rapide. Il fait bon marché du riche décor dont seigneurs et bourgeois aimaient naguère à amplifier leur image. Les couleurs légères du crayon, ses hachures vives, ses lumières contrastées lui suffisent pour amener en pleine clarté une physionomie morale. Quelques fermiers généraux ou personnes de cour posent encore parmi de multiples accessoires, qui font valoir

Fig. 558. — Nattier. — Mme Henriette en Flore. *(Musée de Versailles.) (Cliché Hachette.)*

leur richesse, leur puissance ou la distinction de leurs gouts. Mais La Tour ne s'intéresse vraiment qu'aux visages ; c'est dans l'ardeur du regard et la mobilité nerveuse de la bouche qu'il cherche et saisit la vie de l'intelligence. Il ne voit pas des figures paisibles, détendues dans l'atmosphère reposante de l'intimité, mais animées par le feu subtil d'une causerie alerte. La physionomie est vive, bien éveillée ; les muscles du visage prêts à se tendre pour rire ou parler, la pensée aux aguets et les traits en mouvement. Ces portraits sont de milieux divers, de la cour, de la comédie, du salon de Mme du Deffand ou de Mme Geoffrin. Mais partout l'individu se montre à plain, libéré par son intelligence ou son talent, de la hiérarchie sociale et même des conventions mondaines qui émoussent les personnalités. Aussi, comme elle est variée, la galerie des figures qui ont posé devant La Tour ! Le Roi, élégant et fatigué, le financier avantageux, le philosophe railleur et toute la série des femmes de théâtre, depuis la bonne fille rieuse jusqu'à cette fragile et rêveuse figure de Mlle Fel, qui le regardait si tendrement ! Sans doute, il s'est rencontré des portraitistes qui furent de plus grands peintres : mais ni Van Dyck, ni Hals, ni Holbein n'avaient pénétré aussi profondément dans les caractères ; leurs modèles se ressemblent davantage entre eux. Malgré le fard uniforme et la perruque identique, La Tour a vu des différences marquées même entre les visages des jolies femmes. Il disait de ses modèles : " Je descends au fond d'eux-mêmes et je les remporte tout

FIG. 559. — VAN LOO. — LOUIS XV.
(Musée de Versailles) (Cliché Hachette)

FIG. 560. — NATTIER. — MME ADÉLAÏDE PAISANT DE LA FRIVOLITÉ
(Musée de Versailles) (Cliché Hachette)

entier" (fig. 549 à 553). Les pastels de Perronneau, aussi élégants, aussi habiles, de couleurs encore plus fines, n'ont peut-être pas la même flamme de vie intérieure. Ce sont les terres cuites de Houdon qui continueront la série des figures commencée par La Tour.

Fig. 561. — Van Loo. — Halte de chasseurs.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Les propos trop francs de La Tour scandalisèrent souvent ses modèles aristocratiques, le Dauphin ou la Pompadour ; sa vision perçait le majestueux décorum derrière lequel se cache l'héritier d'un trône ou la favorite titulaire. Nattier (1685-1766), au contraire, contemple avec respect les princesses qui posent devant lui. Ce portraitiste n'est pas indiscret, et même il consent à montrer non pas les personnes qu'elles sont, mais les personnes qu'elles voudraient être. Il dégage cette élégance de mode que toute femme réclame à son coiffeur et à son couturier. La mode ne réussit-elle pas ce miracle d'uniformiser les traits du visage comme les lignes du vêtement ? Nattier a donc fixé le visage de style Louis XV. Aussi n'est-il pas facile de distinguer les unes des autres les innombrables filles de France qu'il a souvent représentées. Le " portrait Nattier " ne caractérise pas des personnes, mais le type collectif d'un temps ; des couleurs tendres, un visage rose sous une perruque poudrée, des lignes douces et rondes, une manière charmante de mêler

Fig. 562. — Tocqué. — Marie Leczinska.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 563. — Chardin. — Le gobelet d'argent.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

la majesté mythologique et la gentillesse mondaine (fig. 557, 558, 560). Tocqué, Roslin, beaucoup d'autres, qui furent aussi d'admirables costumiers, ont peint avec complaisance des robes à paniers, des satins à ramages et de gracieux visages, dans une lumière égale et un peu froide (fig. 562).

A la fin du XVIIe siècle, on avait pu concilier la peinture de Rubens et l'art classique. L'influence discrète des petits Hollandais suscita une peinture nouvelle, pure de tout mélange classique. Enfermer une scène intime dans un petit cadre, tirer agrément et poésie d'images exactes, rendre avec des couleurs atténuées des valeurs d'une extrême délicatesse, contempler d'humbles objets usuels avec autant de respect que des héros antiques, voilà ce qu'enseignaient les tableautins de Metsu et Gérard Dou, alors fort admirés. Le XVIIIe siècle aussi a donc connu la peinture d'intimité et de nature morte. Desportes et Oudry déjà furent d'excellents peintres, mais un peu à la manière flamande de Snyders et de Fyt, dont les poissonneries et les gibiers font penser aux ripailles de quelque fabuleux Gargantua ; leurs peintures concilient habilement la sincérité et la virtuosité, et un peu de rhétorique vient relever parfois leur réalisme.

Il est un style moins éclatant et plus nuancé : celui de ces Hollandais qui, avec une simple couleur de terre

Fig. 564. Chardin. — Le tailleur de pierres.
(Collection de Ganay) (Cliché Hachette.)

Fig. 565. — Chardin. — La mère laborieuse.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 566. — Chardin. — Le Bénédicité.
(Musée du Louvre.)
(Cliché Hachette.)

mêlée d'ombre et de lumière, exprimaient l'intimité d'un intérieur et le mystère familier de son atmosphère. Les peintres de Hollande ont aidé Chardin (1699-1779) à deviner la poésie des petites choses du ménage. Comme eux, il était un modeste artisan, sans

Fig. 567. — Chardin. — Portrait de l'artiste.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 568. — Chardin. — Mme Chardin.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 569. — Chardin. — La lettre.
(Collection de l'Empereur d'Allemagne)
(Cliché Société photographique Berlin, Paris.)

culture scolaire ; il ignorait la littérature classique ; il n'avait point vu les ruines romaines, ni dessiné d'après l'antique ; dans son imagination vide de mythologie purent s'installer les humbles accessoires et figures de la vie commune. Pourtant, il avait aussi commencé par des natures mortes presque ambitieuses, visant à l'effet, tout comme des fleurs de Monnoyer ou du gibier de Desportes. Mais il prit bientôt un ton plus simple pour faire parler les choses de l'office. Les peintures hollandaises n'en éveillent pas mieux l'âme secrète ; les légumes et les fruits, les cuivres et les verres y brillent d'une propreté plus apprêtée et d'un éclat plus pittoresque. Les objets de Chardin n'ont pas été peints d'un pinceau si fin, ni d'une couleur si limpide ; ils paraissent réfléchis sur un miroir d'un tain plus fatigué ; mais ils font mieux sentir leur intimité silencieuse et la sympathie diffuse dans l'atmosphère qui les enveloppe. Quand Chardin mit des figures dans ses petites compositions, elles ne devaient guère en déranger la discrète tranquillité ; il nous montre la servante à l'office ou la maîtresse de maison dans sa chambre. Le milieu qu'il peint est celui de la petite bourgeoisie, celui dans lequel il a vécu ; le maître de la maison n'est jamais là : pour le peindre, il faudrait le suivre au dehors, à son travail, montrer le comptoir, l'atelier ou la rue ; dans les intérieurs de Chardin, les voisines même ne pénètrent pas : la servante qui rentre des provisions, l'enfant qui s'apprête pour aller à

Fig. 570. — Chardin. — La Pourvoyeuse.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

l'école font seuls penser à la vie extérieure. Quelle existence paisible derrière ces portes closes ! C'est à peine si la maîtresse de maison s'agite et parle plus que les accessoires de son ménage : les êtres habitués à vivre ensemble se comprennent en silence. La vie dont Chardin les anime ne se traduit point par des gesticulations ou des jeux physionomiques ; elle se dégage d'attitudes naturelles, accoutumées, et leur pensée tout entière tient dans la direction de leur regard. La maman attend paisiblement que " le bénédicité " soit dit pour remettre l'assiette de soupe à son enfant, et l'enfant s'applique de toutes ses forces à trouver les mots de sa prière (fig. 566). " La mère laborieuse " et sa fille, devant un canevas de tapisserie, se perdent dans une délibération muette sur une question de laine à assortir (fig. 565). " La gouvernante ", furieuse, brosse le chapeau de l'écolier, et lui, tout rechignant, n'attend que sa coiffure pour détaler. C'est le même qui, lorsqu'il a été enfermé pour faire ses devoirs, sort de sa poche un *toton* et oublie l'univers, absorbé par la contemplation de sa toupie qui tourne (fig. 571). Aucun de ces personnages ne soupçonne qu'on le regarde. Ils sont eux-mêmes, avec simplicité, sans plus poser que leurs meubles. Pour de tels aspects, si communs dans notre existence, inconnus dans notre art, il fallait un langage nouveau, et, en effet, Chardin parlait une langue inventée par lui. Sa peinture ne ressemble à aucune des manières admi-

Fig. 571. — Chardin. — L'Enfant au toton. (*Musée du Louvre.*) (*Cliché Hachette.*)

Fig. 572. — Greuze. — La Cruche cassée. (*Musée du Louvre.*) (*Cliché Hachette.*)

rées en son temps ; son metier est celui d'un honnête ouvrier, sans clinquant ; ses robes sont sans cassures brillantes et sans froufrous, et son mobilier n'est point en mal de rocaille ; la couleur est sans éclat, etendue par une main tranquille et qui craint de paraitre desinvolte ; en glissant paisiblement, le pinceau a tracé sur la grosse toile des contours gras : la pâte crémeuse émousse les arêtes et rend l'aspect " usagé " des ustensiles qui ont beaucoup servi ; elle imite sans trompe-l'œil la substance de chaque chose, le cuivre cabossé des chaudrons, le duvet poussiéreux de la pêche, la peau grumeleuse de la poire, le rose vernissé de la pomme surette et l'émail craquelé des pichets ; elle donne un intérêt pittoresque à ces apparences sacrifiées par les autres peintres, un drap gris, un linge blanc, du vieux bois : son tissu bien lié rend la continuité paisible d'une lumière d'intérieur, avivée sur les luisants, amortie sur les matités, enclose dans les ombres discrètes que l'on voit glisser sur les murs.

Fig. 573. — Greuze. — La Prière du matin.
(Musée de Montpellier) (Cliché Hachette)

Les peintres de la vie simple, capables d'en relever la banalité par l'attention affectueuse, sont rares chez nous et dans toutes les écoles. Trop souvent, les professionnels du réalisme montrent une excessive complaisance pour leur adresse à bien imiter. Teniers et Brauwer ont tourné en ridicule leurs magots et leurs ivrognes. Au contraire, Jean Fouquet, dans ses miniatures, ni les Le Nain, ni Chardin, ne paraissent vouloir amuser ou étonner. Les humbles existences qu'ils ont décrites n'en sont que plus attachantes ; il est impossible de se défendre contre un art aussi dépourvu de prétention. Ne nous étonnons pas que de tels peintres aient été peu nombreux. Chardin disait qu'on ne peint pas avec des couleurs, mais avec du sentiment, la chose qui s'enseigne le moins. Ceux qui ont voulu faire du Chardin ont rarement résisté à la tentation d'être spirituels, comme Jeaurat ou, comme Greuze, attendrissants. Seul, l'ami de Chardin, Aved, dans quelques portraits, a retrouvé parfois un peu de son exactitude sage et de sa bonhomie (fig. 554). Mais l'art de Chardin ne s'est

Fig. 574. — Greuze. — L'Accordée de village. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

pas propagé, non plus que celui des Le Nain, ou de Fouquet. Fouquet, les Le Nain, Chardin, furent d'ailleurs submergés sous les trois inondations classiques subies par notre art ; ces plantes délicates ont disparu sous le flot qui vient périodiquement féconder notre sol. Chardin, à son tour, n'a pas plus résisté que ses contemporains, les élégants, les spirituels et les voluptueux d'ancien régime. La bourgeoisie de la Révolution sera trop infatuée d'idéal classique pour prendre plaisir aux paisibles images du Tiers État sous Louis XV.

C'est une nourriture excitante et incomplète qu'un art continuellement spirituel : le monde lui-même se lasse des distractions de surface qui irritent la sensibilité sans jamais la satisfaire. Au milieu des fantaisies qui l'amusent, il sent le besoin d'émotions qui le pénètrent plus à fond. Vers 1760, la peinture de style

Fig. 575. — Greuze. — La Malédiction paternelle. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 576. — Greuze. — Le Fils puni. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 577. — Fragonard. — Corésus et Callirhoé.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Louis XV, la décoration gracieuse et galante ne pouvaient plus suffire aux besoins du public ; la sentimentalité remplaçait en littérature la " métaphysique " un peu sèche de Marivaux ; les romanciers et dramaturges avaient donné à "l'homme sensible " le beau rôle que se partageaient autrefois le jeune amoureux et l'oncle raisonneur. Le même public, qui demandait à La Chaussée et à Diderot du théâtre attendrissant et prêchant, fit un bruyant succès à la peinture larmoyante de Greuze.

A son retour de Rome, Greuze (1725-1805) commença donc d'apitoyer ses contemporains pas les moyens du mélodrame. Il montrait la vertu malheureuse et prédicante. La famille dont il a raconté l'histoire n'appartient pas, comme celle de Chardin, à la petite bourgeoisie parisienne au milieu de laquelle il vivait. C'est une famille rustique, — la vertu étant alors le privilège du paysan ; — dans celle de Chardin, il ne se passait jamais rien ; aussi un peintre pouvait-il seul nous parler d'elle ; celle de Greuze relève du romancier et du dramaturge, et c'est pourquoi Diderot l'aimait tant. Il n'était personne alors pour résister à l'attendrissement, à la pitié, au désespoir qui se dégagent de *l'Accordée du village* ou de *la Malédiction paternelle* (fig. 574, 575, 576). Mais Greuze prêche sans discrétion. Pour peindre l'amour filial, il a montré une mère étouffant sous les caresses de ses enfants, et le grand-père paralytique, livré sans défense

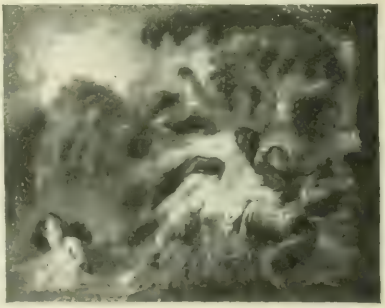


Fig. 578. — Fragonard. — Les Baigneuses.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

aux soins acharnés d'une nombreuse famille, mourra sans doute de leur excès de dévouement. Il faut d'ailleurs, pour parler de la vertu, une absolue pureté d'intention : elle manque à ce voluptueux prédicateur, comme à ces moralistes, toujours indignés et complaisants, qui maudissent éloquemment le vice en savourant la douceur de le décrire. En réalité, le meilleur de Greuze tient à l'ingénuité sournoise de quelques-unes de ses fillettes ; quand il les peint loin de leur père, — cet ennuyeux vieillard qui ressemble à Diderot, — il s'attendrit longuement sur leurs yeux éplorés et leur lingerie chiffonnée ; sa couleur, ailleurs plate et sans chaleur, s'anime un peu pour faire circuler le sang dans leur chair blonde. Il les peignait si jolies, si jeunes, qu'on ne saurait douter de leur ingénuité (fig. 572-573). Et pourtant, c'est le même visage enfantin que l'on trouve chez les faunesses de Fragonard et de Clodion ; le modèle cher à ces artistes avait un corps de femme et un visage de fillette. Ce siècle, depuis que Watteau l'avait embarqué pour Cythère, y était encore, à la veille de la Révolution. Il regardait avec quelque complaisance des formes potelées quand David lui donna subitement des statues de marbre à contempler.

Fig. 579. — Fragonard. — Deux femmes causant.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 580 — Fragonard. — Le Chiffre d'amour.
(Musée de Hertford House.)
(Collection Richard-Wallace, à Londres.)
(Cliché Spooner, à Londres.)

Les attendrissements de Greuze avaient gagné Fragonard (1732-1806), un peintre charmant, mieux doué encore que son maître Boucher, et qui vint après Bou-

Fig. 581. — Moreau le Jeune. — Les Adieux. Gravure.
(Bibl. Nat., Estampes) (Cliché Hachette)

cher, comme la Du Barry après la Pompadour. Il s'est dépensé surtout en menues œuvres, esquisses, lavis, sanguines, enlevées avec une verve étourdissante. Son pinceau joue avec une tache de lumière, dans un fouillis clair obscur, sans que le peintre sache d'avance ce que deviendra ce " tartouillis ". Jamais notre école n'avait encore produit de maître aussi habile. Sa désinvolture de brosse aurait pu l'amener à n'être qu'un ingénieux illustrateur ; il fut aussi un peintre excellent avec des raffinements de couleur savoureux, fouettant de vermillon des nudités potelées à la manière de Rubens, ou jetant des formes enlacées dans une tourmente de nuages cendrés et de feuillages pâles : couleur fatiguée et lumière trouble qui font songer à certaines peintures de Corrège. Mais Fragonard affine, spiritualise la fougue de Rubens, et de sa fringance nerveuse relève la langueur corrégienne. Il se mit donc au ton du jour, et ses jeunes amants, après avoir polissonné dans les greniers, comme ceux de Baudouin, trouvèrent le bonheur en pouponnant d'innombrables marmots.

Fig. 582. Lavreince. Le Billet doux. Gravure.
(Bibl. Nat., Estampes) (Cliché Hachette)

Cette génération d'hommes et de femmes sensibles, ces lecteurs attendris de " la Nouvelle Héloïse " aimèrent à paraître attendrissants. Drouais, un bon continuateur de Nattier, donnait à de petits aristocrates des travestis de Savoyards. Mme Vigée-Lebrun eut un prodigieux succès dans le monde de la cour (fig. 589, 591).

Elle sut emprunter à la peinture flamande l'éclat de couleur qui pouvait le mieux donner à ses modeles la fraicheur du teint, la douceur humide du regard et des levres. Marie-Antoinette posa en " mere bien-aimée ", au milieu de ses enfants, alors qu'au temps de Nattier on n'aurait pas osé placer Marie Leczinska dans un groupe familial, parmi ses innombrables filles. Mme Vigée-Lebrun n'a pas manqué de se peindre elle-même et de faire admirer combien elle chérissait sa fille et combien elle en était chérie. Son pinceau facile et sa tendre couleur ont fixé des images d'une ressemblance un peu molle, les femmes de l'entourage de Marie-Antoinette, ces femmes de l'émigration ou de la guillotine, qui montreront sur l'échafaud " leur cou blanc comme de la chair de poulet ".

Fig. 583. — Roslin. — Jeune fille. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

La littérature encore aida ces générations sentimentales à découvrir une autre source d'émotion ; des romanciers, Rousseau, puis Bernardin de Saint-Pierre, leur apprenaient comment la rêverie s'exalte dans la solitude de la nature, et que l'eau, les arbres, la tempête ou les ténèbres paraissent s'animer et participer à nos passions ; à cette humanité, il fallait montrer des ruines, des cascades et des naufrages. La peinture de paysage en reçut une faveur prodigieuse. Quelques peintres tentèrent de fixer ces spectacles d'où levaient déjà les méditations et les rêveries romantiques. Mais la peinture ne sut pas donner au public les images dont il avait besoin ; le regard de ces peintres amuseurs ne savait

Fig. 584. — Mme Labille-Guiard. — Mme Élisabeth. (Musée de Versailles) (Cliché Hachette)

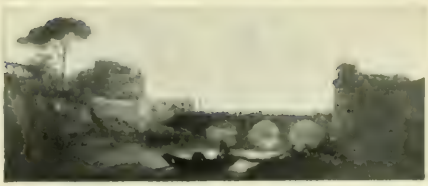


Fig. 585. — J. Vernet. — Vue du pont et du château Saint-Ange, a Rome.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

point contempler les choses avec recueillement. Joseph Vernet (1714-1789) avait d'abord copié non sans conscience les sites romains, les colorant d'après nature, avec des teintes un peu plâtreuses et d'ailleurs sincères. Il en retenait le pittoresque sans y mêler de poésie, sans donner aux rives du Tibre cette majesté qui ennoblit les compositions de Poussin (fig. 585). Quand il vint à Paris, le public lui demanda des orages, des naufrages, des effets de nuit. Il fut le premier fournisseur du Romantisme, qui s'annonçait dès lors grand consommateur de tempêtes et de clairs de lune. Malgré son sincère désir de vérité, il ramenait ces aspects variés à des effets habituels, conformes aux pauvres moyens des peintres de ce temps ; capable de rendre dans la composition décorative le vif bariolage des riches étoffes, la couleur devenait énervée, monotone, pour imiter les harmonies délicates du plein air. Les poètes aussi échouaient souvent à rendre une impression juste ; ils pensaient trop aux paysages de Virgile, et ils n'avaient pour s'exprimer, que le fade vocabulaire des bergerades. La série des ports de France, que J. Vernet peignit sur l'ordre de M. de Marigny, sont des panoramas dessinés certainement avec exactitude et fort ingénieusement composés. Mais ils nous paraissent aujourd'hui bien vides, malgré que Vernet ait fait l'impossible pour amuser notre attention. C'est que l'essentiel y manque ; on n'y distingue pas ces différences d'atmosphère et de lumière qui fixent les physionomies régionales. En Provence, en Saintonge, en Bretagne, Vernet n'a vu qu'une même clarté à couleur

Fig. 586. — Hubert Robert. — Le pont du Gard.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

fade ; il n'a pas distingué la Méditerranée et l'Océan, la Côte d'Azur et celle d'Emeraude.

Chez Hubert Robert (1733-1808), la couleur est plus gaie parce qu'elle est plus fantaisiste. " Il peignait un tableau aussi vite qu'il écrivait une lettre.... " Il fut le virtuose des ruines. Sa manière n'était nouvelle que chez nous ; en Italie, Piranèse et Panini aimaient le pittoresque des vieux murs croulants, et, longtemps avant, Salvator Rosa avait peint des roches tourmentées et comme taillées par l'éclatement d'une explosion. Hubert Robert se joue avec les nobles ruines de Rome et de Provence ; de ses tableaux ne se dégage point de méditation sur la mélancolie des tombes. Les colonnes brisées, les corniches ébréchées, les maçonneries rongées et moussues l'amusent de leur silhouette, et aussi les flâneurs italiens qui font grouiller parmi ces pierres vénérables leur pittoresque pouillerie. Ce sont de spirituelles variations que ces compositions où se groupent capricieusement, comme les fleurs d'un bouquet, les monuments romains les plus fameux, temples, thermes, ou aqueducs (fig. 586, 587, 588). Images absurdes et charmantes ! Une gaie lumière, du rose et de l'or allument ces vieilles maçonneries, jettent des taches légères sur les cannelures du marbre et les murs décrépits. Hubert Robert composait avec la même verve de ces jardins anglais ou chinois, où les arbres, les chemins, les ruisseaux et les roches s'emmêlent avec affectation pour étonner le promeneur. Il fournit des modèles aux architectes de jar-

Fig. 587. — Hubert Robert. — La transformation du parc de Versailles sous Louis XVI. (Musée de Versailles.) (Cliché Hachette.)

Fig. 588. — Hubert Robert. — La Maison carrée de Nîmes. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 580. — Mme Vigée-Lebrun. — Marie-Antoinette et ses enfants. (Musée de Versailles) (Cliché Hachette)

de Robert ont trompé cette soif de nature que ressentait alors le monde ; mais il faudra longtemps attendre pour que les peintres

Fig. 581. — Mme Vigée-Lebrun. — Mme Vigée-Lebrun et sa fille (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

dins. De même que Louis XV avait aménagé de petits salons gracieux dans les vastes appartements de Versailles, Louis XVI, dans le parc géométrique, a fait disposer par Hubert Robert quelques grottes rustiques et des bosquets d'arbres variés ; des peupliers s'y dressent hardiment auprès de saules qui pleurent sur une eau dormante.

Les orages de Vernet, les ruines

Fig. 582. — Drouais. — Portrait du comte d'Artois et de sa sœur. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

puissent tirer une poésie sincère et profonde du spectacle de la lumière et des plantes ; il y faudra non pas l'habileté d'un décorateur spirituel, mais la contemplation attentive et la piété d'un simple. Déjà, sur les rives de la Seine ou dans la forêt de Fontainebleau, rôdaient quelques peintres soucieux seulement d'exactitude, à la façon

Fig. 592. — Bouchardon. — L'Amour.
(Musée du Louvre)
(Cliché Hachette)

des Hollandais. Dans quelques œuvres simples de Moreau et de quelques inconnus, on croit voir passer cette clarté douce et sans chaleur qui plane sur la vieillesse apaisée de Rousseau et ses rêveries de promeneur solitaire. Mais, avant de retrouver chez leurs successeurs le fleuve ou la forêt, il nous faut, pour un temps, revenir, sous la conduite de David, au musée des antiques.

La statuaire du XVIIIe siècle n'a même pas eu besoin d'échapper aux théories académiques pour complaire au goût mondain. Sans rester étrangers à cette élégance spirituelle qui est alors la marque de l'art parisien, les sculpteurs n'ont jamais tout à fait oublié l'Olympe majestueux de Le Brun et Girardon. La statuaire offre moins de prises aux caprices de la mode, parce qu'elle répond de moins en moins à une nécessité de l'existence générale. Au XIIIe siècle, elle donnait figure humaine à Dieu et aux saints ; un peu plus tard elle étendit des images-portraits sur la dalle des tombeaux. Puis la monarchie avait peuplé ses parcs de formes mythologiques et dressé l'effigie des rois sur les places publiques. Au XVIIIe siècle, aucune de ces coutumes n'est plus assez impérieuse pour s'imposer à la sculpture et en déterminer le style ; aucune, d'autre part, n'a complètement disparu, et les mêmes sculpteurs s'emploient, suivant les occasions, à représenter la Vierge, une baigneuse, ou le roi Louis XV. Mais, d'ailleurs, comme le " peintre d'histoire ", le sculpteur travaille le plus souvent sans fin déterminée. Exposer son œuvre au public, dans le prochain salon, est son objet im-

Fig. 593. — Guillaume Coustou. — Marie Leczinska.
(Musée du Louvre)
(Cliché Hachette)

Fig. 594. — Pigalle. — Tombeau du maréchal de Saxe. Temple Saint-Thomas, Strasbourg. *(Nouvelle Soc. photographique A. G., Berlin.)*

médiat. La plupart des statues qui naissent ainsi chaque année ne résultent plus d'un besoin collectif ; elles visent seulement la générosité des amateurs et de l'État.

Moins influencée que la peinture par l'esprit mondain, la sculpture a conservé davantage le respect des traditions académiques. On y suit mieux la continuité d'un style, et on n'observe point parmi les statuaires cette diversité qui faisait, dès lors, d'un salon de peinture une exposition fort variée. Les marbriers du XVIIIe siècle, malgré les différences de tempérament ou de métier, se sont appliqués à rendre un type de beauté analogue. Ce type ressemble fort à celui qui évolue dans la peinture décorative de Le Brun à de La Fosse, puis à Le Moyne, à Boucher, et jusqu'aux nymphes fringantes et capitonnées de Fragonard. En sculpture aussi, la race des héros s'est affinée ; les formes se sont allongées, assouplies, et les draperies se sont mises à froufrouter.

Il y eut même, dès le premier tiers du siècle, une sculpture aux formes entortillées, au modelé tourmenté, par contagion de la rocaille. Les Adam, Michel-Ange Slodtz, ont reçu d'Italie leur style agité ; il remontait à Corrège et avait déjà été illustré par Bernin. On le comprend, et on l'excuse presque dans la statuaire religieuse, devant ces costumes ecclésiastiques, ces robes lourdes sur lesquelles il faut faire souffler une tempête pour y creuser des plis. Leurs nombreuses statues ne

Fig. 595. — Pigalle. — Tombeau du maréchal d'Harcourt. *(N.-D. de Paris.)* *(Cliché Hachette.)*

Fig. 596. — Falconet. — Pygmalion et la statue, d'après le biscuit de Sèvres. (Cliché Hachette.)

sont d'ailleurs jamais sans mérite ; mais, plus habiles que sincères, ils ne pensaient pas que l'excès d'adresse peut nuire à la puissance expressive et que l'on concéderait un jour quelque gentillesse spirituelle à des œuvres qu'ils avaient voulues éloquentes et fougueuses. Ce sont ces descendants de Corrège et de Bernin qui ont peuplé les chapelles jésuites de figures agitées, et disposé avec grâce sur les autels un grand désordre de robes volantes. Le comble du luxe ecclésiastique était de suspendre sur le maître autel ces "gloires" qui explosent, projetant des rayons dorés parmi des nuages ronds, où volètent des têtes ailées de gros bébés.

Le Moyne résista mieux, mais céda quelquefois au plaisir de se montrer désinvolte ; Bouchardon (1698-1762), au contraire, opposa une simplicité un peu voulue à cet art brillant et maniéré. C'est lui qui avait exécuté le Louis XV en bronze de la place décorée par Gabriel ; le groupe rappelait fort celui de Louis XIV par Girardon ; mais le Roi y était d'une allure plus dégagée, plus élégante, et le cheval d'une finesse plus nerveuse ; depuis Coustou, c'en est fait des lourds percherons de Le Brun et Van der Meulen. Bouchardon avait la superstition des anciens, comme son ami et protecteur le comte de Caylus. C'est en dessinant avec conscience leurs marbres polis qu'il avait pris en horreur la manière abrupte et fouillée des Adam, et même le modelé à facettes de Coustou. Mais il ne pensait pas toujours comme son temps ; quand il exposa un amour taillant son arc dans la massue d'Hercule, on ne comprit pas qu'il eût, à

Fig. 597. — Falconet. — La pendule des trois Graces (Collection de Camondo.) (Cliché Hachette.)

Fig. 598. — Falconet. — Baigneuse. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

la mollesse potelée du Cupidon des peintres, préfère la souplesse élastique et maigre de l'adolescence (fig. 592). Ce froid admirateur des anciens rejoint le temps de Le Brun à celui de David, en passant un peu au-dessus de ses contemporains.

La génération un peu plus jeune, celle de Pigalle (1714-1785) et de Falconet (1716-1791), montre plus de conscience que les Adam et moins de froideur que Bouchardon. Ils furent admirables pour arrêter des figures alertes en des attitudes charmantes de vivacité. Le Mercure de Pigalle se pose pour rattacher sa sandale avec la légèreté d'un corps prêt à bondir et fait pour voler. Tout spirituel que fût son métier, Pigalle s'est senti assez habile pour mener à bien de vastes monuments comme le tombeau du duc d'Harcourt et surtout celui du maréchal de Saxe (fig. 594, 595). Entouré de symboles de ses victoires et jetant encore la terreur chez ses ennemis, le maréchal descend d'un pas ferme au tombeau ; la France, éplorée comme une reine de tragédie, cherche à le retenir et supplie la Mort qui, au-dessous, tient le tombeau déjà ouvert ; un Hercule accablé de douleur est là, par utilité de symétrie. Il y a bien de l'habileté dans chacune de ces figures et dans la mise en scène. Mais trop de mimique expressive, trop de violence dans les attitudes nous font admirer le héros, plaindre la France et détester la mort ; cette agitation tapageuse empêche d'entendre cette méditation paisible qui montait silencieusement des monuments gothiques. A cette grandiloquence épique il ne manquerait rien s'il suffisait d'intelligence et de talent pour créer une épopée et animer la mythologie d'une Henriade. Pigalle était trop ingénieux pour s'en tenir à l'iconographie traditionnelle de la statuaire académique. Son Louis XV à Reims ne chevauchait pas comme un

Fig. 599. — Houdon. L'Hiver. (Musée de Montpellier) (Cliché Hachette)

Marc-Aurèle ; c'était un roi à pied ; au lieu d'esclaves enchaînés, aux angles de son socle, il y avait des figures assises, représentant non pas le commerce, mais un commerçant, non pas le travail, mais un ouvrier. Les contemporains furent charmés par la figure de ce "citoyen" ; il venait de s'asseoir pour la première fois à la place qu'occupait depuis longtemps une femme majestueuse, drapée à l'antique et qui, suivant les jours, tenait en main une balance, un glaive ou une corne d'abondance.

FIG. 600. — HOUDON. — DIANE.
(Musée du Louvre.)
(Cliché Hachette.)

Falconet voulut aussi être sublime quand il vint à Saint-Pétersbourg fondre une colossale statue de Pierre le Grand. Le héros ne se contente plus, comme Louis XIV et Louis XV, de chevaucher paisiblement ; son cheval se cabre sur un gigantesque rocher. La sculpture se montrait chaque jour plus ingénieuse et plus hardie. Malgré cet accès d'emphase, Falconet fut surtout le délicat modeleur de nymphes et de baigneuses ; il aimait à reprendre un type féminin d'une grâce très fine, un corps souple aux formes coulantes, aux extrémités pointues, aux gestes ronds et caressants ; la gentillesse de la Vénus de Médicis y est comme amollie par la douce sensualité des femmes de Corrège. Pour ces formes tendres, le marbre paraît presque une substance trop dure et trop froide ; la porcelaine convient à merveille à ces groupes fragiles. Aussi l'art de Falconet a-t-il fourni plus d'un modèle à la manufacture de Sèvres. C'est ainsi que la statuaire put participer à la décoration des appartements et répondre à un usage mondain (fig. 596-597).

FIG. 601. — PAJOU. — PSYCHÉ.
(Musée du Louvre.)
(Cliché Hachette.)

De même que les demi-dieux des peintres s'étaient faits plus menus, plus blancs et plus roses pour s'installer sur les trumeaux des boudoirs, il y eut une statuaire de salon, et les héros de la sculpture académique de-

vinrent des bibelots. Les pastorales de Boucher furent aussi transposées en biscuits ; la polissonnerie ne peut être spirituelle qu'en petite dimension. Les amours d'Annette et Lubin furent multipliées par la porcelaine comme elles l'étaient par la gravure, jusqu'au jour où la pâte de Sèvres dut prêter un corps aux graves déités du civisme révolutionnaire (fig. 602, 603).

Dans les œuvres de la dernière génération, Pajou, Clodion, J.-J. Caffieri et Houdon, la manière du statuaire devient plus que jamais vibrante de nerf, d'esprit et de sensibilité ; pourtant ils n'ont rien conservé du maniérisme un peu prétentieux des Slodtz et des Adam. Aussi n'ont-ils point tenté d'être sublimes ; il leur a suffi de sculpter de jolies nudités et des visages spirituels. Pajou (1730-1809) a su mettre dans son marbre la mollesse fondante de la chair ; et Clodion (1738-1814), en modelant des amours et des nymphes, manie la terre avec autant de verve et de volupté que Fragonard sa couleur dans ses brillantes esquisses (fig. 605-606). Ils ont préféré souvent le modelage rapide de la terre cuite au travail plus lent du marbre. Les bustes de J.-J. Caffieri, — en général des écrivains du XVIIe et du XVIIIe siècle, — ont une mollesse aisée et comme une mobilité vivante ; les bustes d'autrefois rendaient plus sensibles la vision d'un artiste, son style personnel, et ne nous mettaient pas autant que Caffieri et Houdon en présence de la réalité même. En portraiturant nos écrivains classiques, Caffieri leur a prêté la spiritualité fringante de son temps.

Fig. 602. — Biscuit de Sèvres. — Le Baiser donné.
(Cliché Hachette)

Fig. 603. — Biscuit de Sèvres — La Porteuse de cages.
(Cliché Hachette)

Houdon (1741-1828) a voulu non pas seulement fixer de belles formes

dans le marbre et le bronze, mais y enfermer les palpitations de la vie ; dans une œuvre de sa main, il n'est, pour ainsi dire, pas un point qui soit inerte. Sa Diane court sur l'extrémité des pieds avec une légèreté négligente qui ne dérange pas la fière élégance de son corps, et la lumière, en glissant sur ses membres, fait frissonner sa chair de bronze (fig. 600). Dans un buste de Houdon, il n'est pas une ride ou un méplat qui ne serve à refléter la pensée. Les esquisses de La Tour égalent seules cette vivacité et cette clarté psychologique. C'est la vie fiévreuse de ce temps qui anime ces figures de terre : voici la France à la veille de la Révolution, Diderot aux écoutes, prêt à s'emballer, Rousseau renfrogné, une face de curé bon vivant, le masque insolent et pustuleux de Mirabeau, et surtout le visage décharné de Voltaire. Houdon l'a modelé plus d'une fois. Il a même taillé dans le marbre la figure entière du philosophe ; mais il n'osa pas, comme Pigalle, dénuder cet écorché, ni habiller ce squelette. Il a enveloppé le vieillard assis d'une large robe ; les plis tombants font deviner le corps impatient, prêt à bondir, et ne laissent passer que deux mains, nerveuses, accrochées aux bras du fauteuil ; la face s'avance, lèvres minces, bouche édentée, regard perçant, et l'on voit, sous la peau molle, ridée par l'ironie, saillir les os et glisser les tendons. Jamais on n'avait ainsi fixé l'image d'une intelligence mobile, agissante, combative, et sa terrible lucidité (fig. 607-608).

FIG. 604. — CLODION. — BACCHANTE.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

FIG. 605. — CLODION. — SATYRE FEMELLE.
(Musée de Cluny) (Cliché Hachette)

Il suffit d'un coup d'œil sur l'architecture Louis XV pour se convaincre que l'art français ne fut jamais plus qu'alors classique et

soucieux d'adapter les formes antiques aux exigences de la vie moderne. Quelques tentatives pour assouplir l'architecture aux fantaisies de la rocaille restèrent sans succès durable, au moins à Paris : une porte et un balcon de fer forgé peuvent bien s'abandonner aux caprices des lignes ; mais l'architecte n'a jamais sacrifié la majesté et la pureté du style ; l'art Louis XV ne s'amuse aussi librement à de petites œuvres spirituelles ou sensuelles que parce qu'il est assuré de la solidité de ses principes ; comme autrefois le style flamboyant, c'est à l'étranger surtout, — et particulièrement en Allemagne, — que la rocaille a délire. Dès le milieu du siècle, Cochin fils, le graveur, fit le procès de ce style, au nom du bon sens, et ses reproches rappellent beaucoup ceux que, dans l'antiquité, Vitruve adressait à cette décoration fantasque appelée " grotesque " par les gens de la Renaissance. Durant la seconde moitié du siècle, la géométrie tranquille des architectes regagne sur la nervosité tourmentée des ébénistes et des ciseleurs.

Fig. 606. — Pajou. — Mme Du Barry. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Fig. 607. — Houdon. — Voltaire. (Comédie-Française) (Cliché Hachette)

Paris détruit alors activement la ville médiévale et multiplie les façades classiques. Bouchardon construisit une fontaine monumentale dans la rue de Grenelle. Son édifice aux lignes savantes, aux sculptures d'une impeccable pureté, ne pèche que par excès d'importance. C'est un prétexte insuffisant que deux minces filets d'eau pour un décor aussi vaste. Il y eut sous Louis XV d'innombrables projets pour embellir Paris avec des statues, des portiques et des façades décoratives. Les échevins, après la paix d'Aix-la-Chapelle, voulurent faire en

l'honneur du roi ce qui avait été fait au XVII siècle pour Louis XIV, après la paix de Nimègue. Bouchardon fut chargé de fondre une statue équestre ; suivant la coutume, on encadrait d'architectures l'effigie royale. Bordeaux, Nancy, Reims, Rennes, d'autres villes firent de même ; une statue du roi ne se concevait pas sans un décor de façades dessinées d'ensemble, comme celles qui, sur la place du Capitole, entourent le Marc-Aurèle. Pour le Louis XV de Bouchardon, Gabriel disposa le vaste terrain entre le Jardin des Tuileries et les Champs-Élysées (place de la Concorde) (fig. 618). Il dessina d'élégantes balustrades ; aux angles, sur des guérites, devaient siéger des allégories mythologiques et monarchiques selon le rite de Versailles. On n'eut pas le temps de les poser, et la statue de Bouchardon fut détruite. C'est seulement Louis-Philippe qui achèvera la décoration de la place. Le roi citoyen a remplacé ces symboles d'ancien régime par les " villes de France " ; elles font cercle, maintenant, autour de monuments à symboles inoffensifs, deux fontaines et un obélisque. Mais le décor essentiel, ce sont, entre les arbres des Champs-Élysées et ceux des Tuileries, les deux palais symétriques de Gabriel, deux colonnades sur des soubassements ; elles marquent un progrès sur celle du Louvre. Gabriel (mort en 1782) traite avec plus d'aisance que Claude Perrault les grandes masses d'architecture ; ces longues façades, aux lignes plates, admirables pour délimiter et décorer un immense espace, sont en harmonie pourtant avec les aimables hôtels que le XVIII siècle construisait

FIG. 608. — HOUDON. — BUSTE DE LOUISE BRONGNIARD.
(Musée du Louvre.)
(Cliché Hachette.)

FIG. 609. — DEFERNEX — MME DE FONDVILLE.
(Musée du Mans.) *(Cliché Hachette.)*

dans les deux quartiers voisins de Saint-Honoré et de Saint-Germain et dont quelques-uns, comme l'ancien hôtel de Salm (Palais de la Legion d'honneur), sont des petits chefs-d'œuvre par l'ingéniosité de leurs dispositions et leur beauté originale. Gabriel est, avec Mansart, celui de nos architectes qui a su le mieux adapter la décoration classique des ordres à la mesure des palais et des hôtels modernes. Au Petit Trianon, comme à l'Ecole Militaire (fig. 622, 623), il a trouvé les dimensions convenables, la pureté de la silhouette, et ce juste rapport des éléments qui donne chaque fois l'impression d'un corps bien pris dans ses proportions. Auprès des jolis pavillons de l'École Militaire, ce sont des façades un peu lourdes et maussades que celles des Invalides de Bruant.

Fig. 610. — Caffieri
Pendule en cuivre ciselé.
(Musée de Versailles.)
(Cliché Hachette.)

Le XVIIIe siècle a vu se propager, en province et dans l'architecture privée, le style dont Cl. Perrault et Mansart avaient, pour ainsi dire, fixé la syntaxe. Jusqu'à la Révolution, le monde de la noblesse et de la finance ne cessa de renouveler ses habitations. Les hôtels furent aménagés de plus en plus pour la commodité. Derrière les lourdes portes cochères qu'ils présentent aux rues des faubourgs Saint-Germain et Saint-Honoré, une cour est encadrée de façades riantes aux larges fenêtres; sur le jardin, l'architecte résiste rarement au plaisir de développer une petite colonnade ; dans les salons, au contraire, les ébénistes continuent à exclure la décoration d'architecture. C'est dans les plus importants et les mieux réussis de ces hôtels que la France nouvelle a logé ses ministères, ses ambassades, ses députés et la

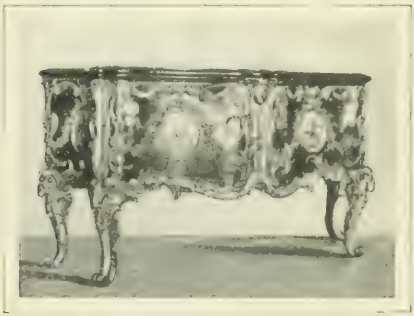


Fig. 611. — Médaillier dessiné par les frères Slodtz.
(Bibliothèque Nationale.) *(Cliché Hachette.)*

FIG. 612. — CANDELABRE A TROIS BRANCHES
(Collection Jones.)

présidence de la République. Les règnes de Louis XV et Louis XVI ont laissé une foule d'hôtels qui sont des merveilles de goût et auxquels le XIX siècle n'a jamais pu toucher sans en compromettre la pure élégance. Les gracieuses installations de l'ancien régime ont épargné au nouveau la peine de bâtir.

C'est aussi durant le long règne de Louis XV que les villes de France ont le plus fait pour s'accommoder au confort moderne et au style classique. La Renaissance, qui a tant construit, n'avait pas apporté de transformations aussi importantes. Le XVIIIe siècle a dû beaucoup détruire ; les styles aussi sont intolérants quand ils enferment une énergie active et qu'autour d'eux ils trouvent la place prise. L'architecture nouvelle ne s'est pas épanouie sans endommager les édifices de l'âge gothique. Parfois on s'est contenté de juxtaposer, comme pour ces beaux évêchés de style Gabriel qui s'élevèrent un peu partout auprès des vieilles cathédrales. Les villes qui étouffaient dans leur enceinte la démantelèrent et en firent des promenades. Les escarpements furent utilisés pour établir de pittoresques terrasses et ouvrir au regard de lointaines

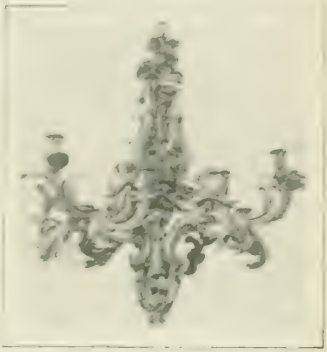


FIG. 613. — LUSTRE EN CUIVRE CISELÉ.
(Bibliothèque Mazarine.)

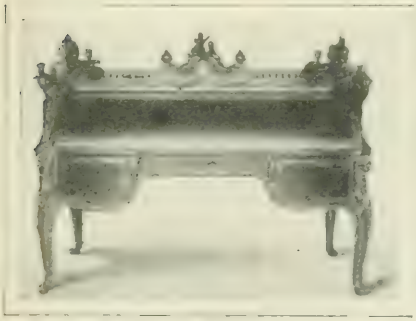


FIG. 614. — BUREAU DE LOUIS XV
(Musée du Louvre.)

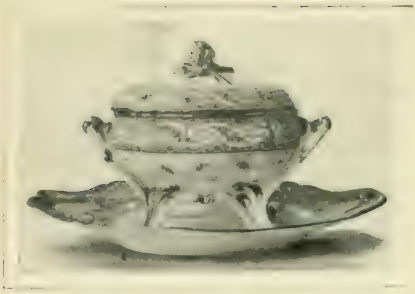


Fig. 615. — Soupière.
(Musée de Sèvres.) (Cliché Hachette.)

sailles et Paris, au goût de Mansart et de Le Nôtre. Les intendants — d'Aiguillon à Nantes, Tourny à Bordeaux — élevèrent des places aux façades classiques ; la Compagnie des Indes créa Lorient, et les hôtels construits par les riches armateurs regardent encore la mer par-dessus les remparts de Saint-Malo. Aux extrémités de la Bretagne, Saint-Malo, Brest, Lorient, Rennes et Nantes portent la marque de notre art classique, l'art qui relie à la vie française cette presqu'île réfractaire. Comme elle ne cessait de s'enrichir, la ville de Bordeaux continua de se parer selon le goût Louis XVI ; l'ar-

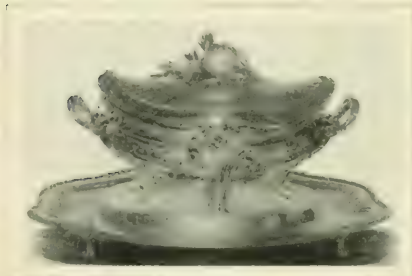


Fig. 617. — Germain. — Soupière en argent ciselé.
(Collection d'Haussonville.) (Cliché Hachette.)

perspectives. Les villes fortes du Moyen Age vinrent respirer sur leurs vieux remparts, ainsi que les féodaux de la Renaissance dans leur château.

A la fin du siècle, beaucoup de villes possédaient des monuments, des places ou des jardins comme Ver-

Fig. 616. — Faïence de Rouen.
(Musée de Cluny.)
(Cliché Hachette.)

chitecte Victor Louis (1731-1807) vint achever l'œuvre d'embellissement commencée par Gabriel, le père. Il construisit le grand théâtre, qui est un des plus beaux monuments classiques. Les façades en sont d'un dessin très pur et la distribution intérieure si heureuse pour

la commodité et l'effet décoratif que, depuis lors, les architectes ont imité sans faire mieux. En même temps, Louis dessinait des hôtels pour la riche bourgeoisie. Bordeaux eut cette bonne fortune d'être prospère et de se renouveler à un moment où l'architecture française, qui ne savait plus construire de belles églises, élevait des

FIG. 618. — LA PLACE DE LA CONCORDE A VOL D'OISEAU.
(Extrait de l'album "Paris vu en ballon", par A. Schwelcher et O. Decugis.)

FIG. 619. — LE PAVILLON DE HANOVRE, A PARIS.
(Cliché Hachette.)

hôtels charmants. Toute cette France de l'Atlantique, Bordeaux, Nantes, Lorient, tourne vers l'Océan de riantes façades au moment où lui échappe l'empire de la mer (fig. 627).

La France du Midi ne fut pas en reste. Toulouse, à son habitude, transpose en brique les constructions à la mode et ajoute à son Capitole une façade imitée de la colonnade du Louvre ; les colonnes y sont seulement devenues de simples pilastres et la brique toulousaine alourdit un peu le noble dessin de Perrault. A la "Fontaine" de Nîmes, au Peyrou de Montpellier (fig. 629), les architectes composèrent de charmantes promenades avec de l'eau, des fleurs, des arbres, des terrasses

FIG. 620. — HÔTEL SOUBISE, ARCHIVES NATIONALES A PARIS.
(Cliché Hachette.)

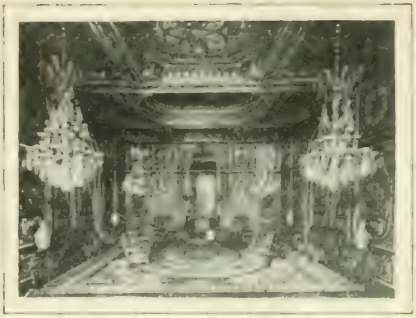


Fig. 621. — Salle du Conseil. Palais de Fontainebleau.
(Cliché Hachette.)

limitées par des marches ou bordées de balustrades, et enfin, dominant le tout, un svelte pavillon ; partout une régularité ingénieuse pour amuser le promeneur en le guidant, et toujours une situation élevée pour permettre au regard d'embrasser ce lointain paysage qui manquait à Versailles.

Strasbourg, Metz, ont alors changé de physionomie et l'art français passant le Rhin comme aux temps gothiques fait la conquête de l'Allemagne. Mais c'est à Nancy que l'on peut voir le plus bel exemple de style Louis XV ; le bon roi Stanislas n'eut guère d'autre attribut de la royauté que la faculté de bâtir ; auprès du Nancy médiéval, il a construit une ville nouvelle, un ensemble de places et de promenades, arcs de triomphe, galeries, fontaines, grilles, toute une architecture accueillante, jolies choses inutiles qui retiennent le passant pour s'en faire admirer (fig. 632 à 634 et 636).

Fig. 622. — Le Petit Trianon.
(Cliché Hachette.)

Fig. 623. — École militaire, à Paris.
(Cliché Hachette.)

Son architecte, Héré, est un digne émule de Gabriel, et il sait encadrer ses larges fenêtres avec de majestueux pilastres. Mais le rococo nancéien a moins de sérieux que le classique parisien ; les gentillesses de la rocaille qu'à Paris l'on réserve pour la décoration intérieure débordent à Nancy sur les façades.

FIG. 624. EPINONVILLE — LES JARDINS
(Cliché Hachette.)

FIG. 625. LE HAMEAU DU PETIT TRIANON.
(Cliché Hachette.)

Quelle tourmente a donc emporté, dispersé les amours voletants et les petits nuages des plafonds de Boucher ? On retrouve, déposé un peu partout, ce joyeux petit monde, sur les balustrades des terrasses, sur les corniches, et jusqu'aux barreaux des grilles. Les fontaines mythologiques semblent sortir de certains paysages de pastorales. Lamour a complété cette architecture avec ses fers forgés qui sont les inutilités les plus spirituelles du monde ; il a martelé les barres, les a rattachées avec une fantaisie qui, suivant le goût de France, cache bien de la logique dans son caprice. Cet art énergique a mieux réussi que la sculpture à rendre la finesse entortillée de la rocaille. Depuis les grilles

FIG. 626. — LA COLONNADE DU PARC MONCEAU, A PARIS.
(Cliché Hachette.)

Fig. 627. — La place de la Bourse, à Bordeaux.
(Cliché Neurdein.)

gothiques et les vieilles pentures de cathédrales, il ne s'était pas rencontré de style aussi bien adapté aux moyens du forgeron et du ciseleur. Chaque fois qu'il a fallu montrer de la souplesse et du nerf, au temps du flamboyant et de la rocaille, le métal a été plus loin que le bois et que la pierre. Les grilles de Lamour et les ciselures de Gouthières sont les chefs-d'œuvre des styles Louis XV et Louis XVI. C'était alors un luxe permis même aux maisons modestes qu'un élégant balcon de fer forgé.

Fig. 628 — Le grand théâtre de Bordeaux.
(Cliché Hachette.)

L'architecture religieuse du XVIIIe siècle fut bien loin de la vitalité et de la décision témoignée par celle des hôtels ; le style jésuite est à bout de course. Pour la disposition générale des édifices, les architectes ne veulent plus recommencer l'église du Val-de-Grâce, de la Sorbonne, ou même des Inva-

Fig. 629. — Le Peyrou, à Montpellier.
(Cliché Hachette.)

lides. Sur la façade de Saint-Sulpice, Servandoni superpose deux colonnades surmontées d'une balustrade et flanquées de deux tours (fig. 637). Saint-Jean-de-Latran et Notre-Dame-de-Paris en se combinant modifient la façade plate et pyramidante des églises jésuites. Pour remplacer la vieille église de Sainte-Geneviève, Soufflot (1713-1780) éleva une construction colossale, où, comme Bramante à Saint-Pierre-de-Rome, il réussit à faire porter la coupole du Panthéon par les voûtes de la basilique de Constantin. Le péristyle rappelle celui du Panthéon d'Agrippa (fig. 638, 640). L'ordre colossal remplace ainsi, sur les façades d'églises, les ordres superposés chers à la Renaissance, comme il les avait remplacés déjà sur les façades des palais. Il n'y a plus beaucoup à faire pour que les églises chrétiennes prennent tout à fait l'aspect des temples. N'ayant pas à résoudre de problèmes nouveaux, les architectes ont été amenés à ne chercher d'innovations que dans une imitation de plus en plus exacte de l'antique. Au XVIIe siècle, Colbert avait rêvé de transporter pierre à pierre, à Paris, la Maison Carrée de Nîmes. La dernière église classique, celle de la Madeleine, après quelques indécisions des constructeurs, finira par n'être qu'un agrandissement du petit temple romain. La destinée de l'architecture classique était accomplie. Au XVI siècle, on avait disposé ingénieusement des colonnettes antiques et des entablements pour

FIG. 630. — PALAIS DE LA LÉGION D'HONNEUR A PARIS
(Fiche Hachette)

FIG. 631. — GRAND THÉATRE DE BORDEAUX. L'ESCALIER DU PREMIER ÉTAGE.
(Fiche L'Architecte)

Fig. 632. — La fontaine de Neptune, à Nancy.
(Cliché Hachette.)

marquer les étages des édifices modernes ; peu à peu, ces revêtements décoratifs avaient fini par reprendre leurs formes originelles et par imposer à nos églises l'architecture païenne. La Madeleine, d'ailleurs, faillit devenir un temple de la Gloire ; elle est maintenant une église mondaine. Mais l'immense Panthéon est toujours vide et sans âme. Le souvenir de Sainte-Geneviève, qui hantait les vieux sanctuaires de la colline, s'est évaporé sous les voûtes glacées de Soufflot ; ni chrétien, ni païen, l'édifice reste vacant. On en a fait un musée de peintures à la gloire de Paris et de la France et le Saint-Denis des grands hommes. Malgré le talent de ses décorateurs et l'illustration des tombeaux qu'elle abrite, cette architecture désaffectée n'est qu'un monument pour touristes et n'éveille guère d'autre sentiment que leur curiosité indifférente.

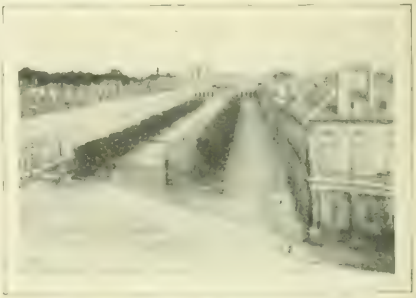


Fig. 633. — Place Carrière, à Nancy.
(Cliché Hachette.)

Fig. 634. — Lamour. — Grille de la place Stanislas, à Nancy.
(Cliché Hachette.)

Ce renouveau du culte antique chez les architectes et chez les peintres n'est pas l'œuvre de l'Académie. Les maîtres officiels du XVIIIe siècle, décorateurs aimables, ac-

cueillirent assez mal le jeune David et sa manière tendue. Ils ne se préoccupaient guère de la théorie de leur art. Le public les aimait tant ! Pourquoi auraient-ils risqué de compromettre leur succès à la recherche d'un idéal difficile ? C'est du monde des écrivains, des philosophes, que se levèrent des esthéticiens et des archéologues, Diderot, Caylus, pour reprocher aux artistes leur complaisance au goût mondain ; ces raisonneurs autoritaires ont fini par reprendre les peintres à la domination des amateurs futiles et leur imposer une beauté austère. La pensée française a tellement besoin de ramener toutes choses a un système clair que les " salonniers " se chargèrent de raisonner sur la beauté quand les académiciens y eurent renoncé. La critique d'art manifeste fortement la continuité du goût classique, depuis Le Brun jusqu'à David, même quand le style des sculpteurs et des peintres paraît s'émanciper.

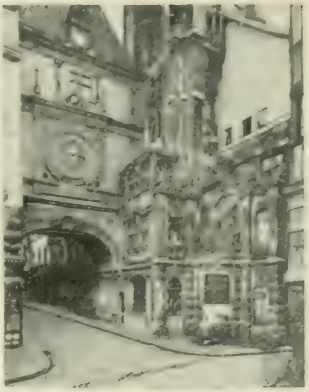


FIG. 635. — LA FONTAINE DE LA GROSSE HORLOGE, A ROUEN.
(Cliché Neurdein.)

D'ailleurs, notre art a-t-il jamais cessé d'être classique ? Ses fantaisies ne furent jamais sans méthode. La plus capricieuse rocaille

FIG. 636. — LA PLACE STANISLAS, A NANCY.
(Cliché Hachette.)

avait poussé sur les formes géométriques de l'architecture classique, comme autrefois la décoration flamboyante sur les membres vigoureux du gothique. Les pires polissonneries de nos petits-maîtres sont bien souvent, comme les plus graves " histoires " de Poussin, des chefs-d'œuvre par la clarté et l'intelligence de la composition. La qualité des idées a beaucoup tombé, mais non pas l'art de les traduire en termes justes. Aussi ce XVIIIe siècle, qui ne respectait rien, fut-il en art bien plus conservateur que l'on ne s'y attendrait d'un temps où l'esprit était critique et frondeur ; Voltaire, qui a détruit tant de croyances, n'a pas touché au crédo de Boileau. Les compositions spirituelles et galantes de Boucher et de Fragonard nous empêchent de voir les grands tableaux académiques ; ils occupent maintenant dans nos musées les places sacrifiées ; mais, dans les " Salons " de Diderot, ils sont à la place d'honneur. Les plus dissipés de ces élèves gardaient au fond d'eux-mêmes quelque vénération pour les maîtres sévères qu'ils n'écoutaient plus. L'enseignement de Le Brun était bien loin d'être oublié quand les critiques réclamèrent le retour à la gravité antique.

Fig. 637. — Façade de l'Église Saint-Sulpice, à Paris. (Cliché Hachette.)

Fig. 638. — Le Panthéon, à Paris. (Cliché Hachette.)

Ce n'est pas sans regret que l'on voit cet art mondain s'effacer devant un art scolaire. Mieux que tout autre, il savait plaire ; pour le comprendre, il n'est pas besoin d'être un " connaisseur ", un technicien ou un rêveur : il suffit d'une culture d'" honnête homme ". La société d'où il est né faisait passer en des conversations spirituelles les sciences les plus ardues ;

FIG. 639. — BOUCHARDON. — FONTAINE DE LA RUE DE GRENELLE, A PARIS.
(Cliché Hachette.)

des femmes gracieuses pouvaient, sans pédantisme, causer de grammaire ou d'économie politique ; comment un pareil monde n'aurait-il pas créé un art séduisant et savoureux pour tous ? D'autres écoles ont pu compter des virtuoses plus étonnants et des poètes plus profonds ; mais ce sont en général des génies puissants, qui exigent un effort pour être compris ; il faut les étudier longuement et rêver auprès d'eux. Les artistes du XVIIIe siècle sont trop aimables, trop bien élevés, pour jamais perdre contact avec le monde auquel ils s'adressent. Afin de charmer la société de leur temps, ils ont dû en retenir la grâce et le raffinement. C'est à l'art qu'elle nous a laissé que cette société parisienne des règnes de Louis XV et Louis XVI doit de nous apparaître avec tant de charme ; les années et les modes ont passé sans diminuer sa puissance de séduction. Tandis que la langue littéraire, fatiguée, n'était plus guère capable de poésie, c'est le Trianon de Gabriel, ce sont les œuvres de Watteau, Boucher, Chardin et Houdon, Clodion et Fragonard, qui fixèrent les images spirituelles, voluptueuses et

FIG. 640. — LE PANTHÉON A VOL D'OISEAU.
(Extrait de l'album « Paris vu en ballon » par A. Schœlcher et O. Decugis.)

parfois un peu émues, sans lesquelles les hommes du XVIIIe siècle nous paraîtraient d'un prosaïsme bien sec, malgré leur vieillesse larmoyante de pécheurs repentis.

BIBLIOGRAPHIE. — Patte, *Monuments érigés en France en l'honneur de Louis XV*, Paris, 1765. — J.-F. Blondel, *Architecture française*, Paris, 1752-1756 ; *Distribution des maisons de plaisance*, Paris, 1738, 2 vol. — G. Boffrand, *Le livre d'Architecture...*, Paris, 1745. — P. de Nolhac, *Le Château de Versailles sous Louis XV*, Paris, 1898. — Lady E. Dilke, *French architects and sculptors of the XVIII th century*, Londres, 1900. — Jeanne Bouché, *Servandoni* (*G. B. A.*, 1910, II). — Hère, *Recueil des plans, élévations et coupes* (2 atlas), Nancy, Sd. — A. Hallays, *Nancy* (*Les Villes d'Art célèbres*), Paris, Sd. — Lamour, *Recueil des ouvrages en serrurerie*, Nancy, 1767. — Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs français au XVIIIe siècle*, 1 vol. paru, Paris, 1910. — A. Roserot, *J.-B. Bouchardon*, Paris, 1894 ; *Bouchardon intime* (*R. S. B. A. D.*, 1901). — S. Rocheblave, *Pigalle* (*R. A. A. M.*, 1902, II). — H. Thirion, *Les Adam et les Clodion*, Paris, 1885. — J.-J. Guiffrey, *Clodion* (*G. B. A.*, 1892, II). — A. Jacquot, *Les Adam, Les Michel et Clodion* (*R. S. B. A. D.*, 1897). — E. Bourgeois, *Le Biscuit de Sèvres au XVIIIe siècle*, Paris, 1908, 2 vol. — G. Lechevallier-Chevignard, *La Manufacture de porcelaine de Sèvres*, Paris, 1909. — Comte de Caylus, *Vies d'artistes du XVIIIe siècle, discours sur la peinture et la sculpture*, publiés par A. Fontaine, Paris, 1910. — S. Rocheblave, *Essai sur le Comte de Caylus*, Paris, 1889. — Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, 1719, 2 vol. — Diderot, *Salons*, t. X et XI de l'édition Assezat. — J. et E. de Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle*, 3e édit., 2 vol., Paris, 1880-1883. — Louis Courajod, *Histoire de l'enseignement des Arts du dessin au XVIIIe siècle...*, Paris, 1874. — Lady Dilke, *French painters of the XVIII th. Century*, Londres, 1900. — J. Foster, *French Art from Watteau to Prudhon*, Londres, 1906. — J. Locquin, *Le Paysage en France au début du XVIIIe siècle et l'œuvre de J.-B. Oudry* (*G. B. A.*, 1908, II, 353). — P. Mantz, *Boucher, Lemoyne et Natoire*, Paris, 1880 ; *Nattier, Tocqué* (*G. B. A.*, 1894, II). — Prosper Dorbec, *Louis Tocqué* (*G. B. A.*, 1909, II). — A. Michel, *Boucher*, Paris, 1886. — G. Kahn, *Boucher*, Paris, 1904. — C. Gabillot, *Les trois Drouais* (*G. B. A.*, 1905, II). — P. de Nolhac, *Nattier*, Paris, 1904. — G. Schefer, *Siméon Chardin*, Paris, 1903. — E. Pilon, *Chardin*, Paris, 1908. — M. Tourneux, *L'Exposition Chardin-Fragonard* (*G. B. A.*, 1907, II) ; *M. Q. de la Tour*, Paris, 1904 ; *Jean Baptiste Perronneau* (*G. B. A.*, 1896, I) ; *L'Exposition des cent pastels* (*G. B. A.*, 1908, II). — L. Dumont-Wilden, *Le Portrait en France au XVIIIe siècle*, Bruxelles, 1909. — R. Portalis, *Fragonard*, Paris, 1899. — C. Mauclair, *Fragonard*, Paris, Sd. — Lagrange, *J. Vernet*, Paris, 1855. — Joseph Vernet, *Correspondance de Joseph Vernet au sujet des ports de France avec Marigny et Angivilliers* (*N. A. A. F.*, 1893). — H. Bouchot, *Mme Vigée-Lebrun* (*R. A. A. M.*, 1898, I). — C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Paris, 1895. — Hautecœur, *Le Sentimentalisme dans la peinture française de Greuze à David* (*G. B. A.*, 1909, I). — S. Rocheblave, *Les Cochin*, Paris, 1895. — Lady Dilke, *French engravers and draughtsmen...*, Londres, 1903. — Lazare Duvaux, *Livre-journal de Lazare Duvaux...* précédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIIIe siècle, par L. Courajod, Paris, 1873, 2 vol. — Lady Dilke, *French furniture and decoration...*, Londres, 1902. — A. Molinier, *La Collection Wallace, meubles et objets d'art français*, Paris, 1903. — J.-G. Wille, *Graveur du Roi, Mémoires et Journal*, Paris, 1857, 2 vol. — H. Cordier, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, Paris, 1910.

ARS UNA SPECIES MILLE

FIG. 641. — DAVID. — LE SACRE DE NAPOLÉON Ier.
(Musée du Louvre.) *(Cliché Hachette.)*

TROISIÈME PARTIE
ART MODERNE

CHAPITRE I
LE NOUVEAU CLASSICISME PENDANT LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

L'IDÉALISME ESTHÉTIQUE. — L'INFLUENCE DE L'ART ANTIQUE. — L'ESPRIT RÉVOLUTIONNAIRE. — TRANSFORMATIONS ADMINISTRATIVES. — TRANSACTION ENTRE L'IDÉALISME DES ARTISTES ET LES EXIGENCES DE L'ACTUALITÉ. — L'ARCHITECTURE ; PASTICHES GRECS, PERCIER ET FONTAINE ; LE MOBILIER EMPIRE. — LA PEINTURE ; DAVID ; RÉFORME DANS LA TECHNIQUE ; LE RÉALISME ET L'ESPRIT CLASSIQUE. — GUÉRIN, LETHIÈRE, GÉRARD. — UNE TENTATIVE ROMANTIQUE : GIRODET. — LES SURVIVANTS DU XVIIIe SIÈCLE. — PRUDHON. — GROS. — QUELQUES PETITS-MAÎTRES.

A LA fin du XVIIIe siècle, l'art français, pour la troisième fois, se soumet à la discipline classique, plus absolue encore qu'au temps de Louis XIV et de François Ier. Cette reprise d'archéologie et de rationalisme correspond, comme toujours, à un effort nouveau de centralisation nationale ; car la Convention et l'Empire ont resserré les forces de l'État que la monarchie déclinante avait laissé se relâcher. Une fois de plus se constate une sorte de

Fig. 642. — Salon Empire.
(Exposition temporaire du Musée des Arts décoratifs.)

sympathie secrète ou d'harmonie préétablie entre l'absolutisme politique et l'art classique ; il semble que le pays, quand il veut mieux sentir son unité, préfère un art abstrait, universel, ou tout au moins assez général pour dominer les variantes locales de l'esprit français. L'esprit classique est allé s'aggravant ; au temps de François Ier, l'influence antique et italienne s'était ingénieusement conciliée avec les traditions régionales ; sous Louis XIV, Colbert acceptait l'art antique, mais à condition qu'il fût naturalisé français. Et voici que les esthéticiens de la Révolution et de l'Empire proposent un idéal absolu, sans rapport avec l'histoire ou la géographie. Les idées développées dans les discussions académiques du XVIIe siècle et dans les dialogues de Charles Perrault reparaissent, mais plus absolues, plus vigoureuses, parce qu'elles se sont pénétrées de métaphysique et qu'elles ont été traitées par des dialecticiens de profession.

Toujours prompt à suivre ses déductions, le rationalisme français courut hardiment jusqu'aux limites de l'absurde ; il triompha en art comme en politique avec une sorte d'intransigeance. Les théoriciens, innombrables en ce temps de délire philosophique et de fureur législative, définissaient la beauté idéale ; ils la faisaient résider dans une harmonie absolue des formes et professaient qu'on peut l'atteindre par le calcul, l'application et la connaissance de l'antique ; l'art facile et relâché du XVIIIe siècle était proscrit sans recours ; il peut plaire un instant par ses négligences heu-

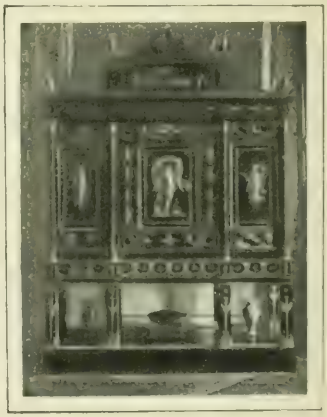


Fig. 643. — Armoire à bijoux de Marie-Louise, à Fontainebleau.
(Cliché Neurdein.)

reuses et sa fantaisie spirituelle, mais sa beauté est relative au goût d'une société, et cette société n'avait pas bon goût : la vraie beauté résiste aux changements de la mode parce qu'elle est fondée en raison ; elle a été réalisée une première fois par les anciens ; aussi leur art garde-t-il, malgré les siècles, une jeunesse immortelle ; il ne reste donc qu'à l'imiter : recommençons l'art grec ; il n'est pas grec, mais universel ; il n'est pas antique, mais éternel ; la beauté n'est d'aucun temps ni d'aucun pays.

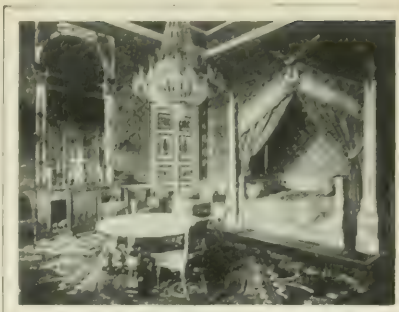


Fig. 644. — Chambre à coucher de Napoléon Ier, à Compiègne
(Cliché Neurdein.)

Ce sont là idées d'esthéticiens plus que d'artistes ; elles ont été développées par des critiques plutôt que par des peintres ; mais David et les Davidiens les adoptèrent ; les plus vigoureux artistes en furent influencés. L'art de cette époque, sauf quelques exceptions, se ressent de cette idéologie ; l'esprit d'abstraction est dans les formes exsangues et le modelé généralisé de ses peintres. Jamais comme alors ne fut goûté le dessin au trait, sans ombre ; la ligne sinueuse donne de toutes choses comme une définition théorique. Dépouillée de la couleur, du relief, de la lumière, de la matière, cette calligraphie indique seulement la pureté des formes et l'harmonie des proportions. Les architectes dessinèrent des édifices sans destination pendant que les législateurs votaient des constitutions idéales : les idées volent, légères, quand la réalité ne les alourdit pas.

Fig. 645. — Pendule.
(Musée de Sèvres.)
(Cliché Hachette.)

Les fouilles de Pompéi faisaient alors passer sur l'Europe savante et artiste la fièvre archéologique. Depuis

tant d'années que les poètes et les artistes racontaient la vie des Grecs et des Romains, voici que, pour la première fois, on se trouvait en contact direct, non plus avec des statues idéales ou des ruines de monuments exceptionnels, mais avec une ville entière, ses maisons, ses peintures et quelquefois son mobilier. Le rêve caressé depuis la Renaissance allait donc enfin se réaliser ; on allait pouvoir ressusciter ce monde que l'on croyait disparu et que l'on venait de surprendre dans son sommeil. Quantité de documents nouveaux permirent de serrer de plus près cette reconstitution de l'antique à laquelle s'étaient essayés déjà Mantegna, Raphaël, Poussin et Le Brun. Ce n'est pas seulement l'art des anciens qui va renouveler l'art des modernes, mais leur vie qui va modifier la vie actuelle, mœurs, mobilier et costume. Les ruines de Pompéi n'ont pas seulement rajeuni la peinture d'histoire ; ce tombeau entr'ouvert a transformé le monde des vivants.

FIG. 646. — ENCRIER.
(Musée de Sèvres.) *(Cliché Hachette.)*

L'esprit révolutionnaire apportait ses passions ardentes au parti de l'antique. L'art du XVIIIe siècle, contre lequel réagissaient Vien, David et leurs élèves, c'était l'art de l'aristocratie et du clergé. Les néo-classiques l'avaient déjà répudié au nom de l'esthétique quand la Révolution vint lui ôter sa raison d'être en renversant un régime dont il était un luxueux accessoire. L'art né des démocraties antiques ne semblait point souillé dans son origine ainsi que celui des églises et des palais ; comme l'éloquence républicaine du *Conciones*, il n'avait pas été contaminé par le despotisme et la superstition. La Révolution achève ainsi l'œuvre de la Re-

FIG. 647. — CHAPELLE EXPIATOIRE DE LOUIS XVI, A PARIS.
(Cliché Hachette.)

naissance et déblaie les quelques décombres gothiques qui separaient encore la pensée moderne de la pensée antique. Les classiques du XVIIe siècle étaient païens par l'imagination sans doute, mais royalistes et chrétiens par les mœurs ; tout en croyant à la supériorité des temples grecs, ils bâtissaient encore des églises catholiques ; ils conciliaient assez bien les deux manieres de penser. Le classicisme révolutionnaire conclut à une erreur totale du Moyen Age et supprime ce qu'il en subsistait ; pendant quelques années, on put croire qu'on allait introduire directement dans la civilisation française l'art d'Athènes et de Rome. En un temps où les meubles étaient pompéiens et les costumes grecs, où les discours politiques étaient traduits de Tite-Live ou de Plutarque, comment David et Guérin n'auraient-ils pas ressuscité Léonidas et Romulus ? Cette crise n'a été que de quelques années ; elle a suffi pour briser la continuité de l'art moderne ; pour qu'il reprenne sa croissance, il faudra greffer une pousse nouvelle sur le tronc coupé.

Fig. 648. — La Bourse de Paris.
(Cliché Neurdein.)

Fig. 649. — Église de la Madeleine, à Paris
(Cliché Hachette.)

Les hommes de la Révolution ne partageaient pas les opinions de Rousseau sur l'influence corruptrice des beaux-arts ; ils proclamèrent souvent que les artistes doivent contribuer à l'éducation nationale. David fut à la Convention un député important parce qu'il était un grand peintre. Il fit supprimer l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui disparut comme toutes les anciennes

Fig. 650. — Arc de Triomphe du Carrousel
(Cliché Hachette.)

corporations. Mais l'unité de l'art n'en fut pas atteinte ; l'autorité de David et de son enseignement était telle que les peintres ne furent jamais plus soumis à une doctrine officielle que pendant l'intérim qui sépare la disparition de l'ancienne Académie royale et sa réapparition pendant le Consulat, sous la forme de la IVe classe de l'Institut. Mais l'Académie nouvelle sera plus fermée et plus honorifique que l'ancienne ; au lieu d'être ouverte à tout artiste sachant son métier, elle ne reçoit, comme l'Académie française, qu'un nombre restreint d'académiciens. Aussi s'en faut-il qu'elle ait possédé tous les grands artistes du XIXe siècle. Son histoire ne coïncide plus avec l'histoire de l'art français.

Pourtant cet idéalisme ne pouvait plus complètement ignorer la réalité ; il reste à voir comment il transigea. David et ses élèves durent plus d'une fois abandonner leurs héros casqués pour quelque scène révolutionnaire ou quelque cérémonie impériale. Mais les événements allaient toujours plus vite que les artistes ; l'art trop compassé ne pouvait suivre l'allure de l'histoire. Chargé de représenter les Constituants prêtant le *Serment du Jeu de Paume*, David commença son œuvre avec une sorte d'enthousiasme ; mais il n'avait pas peint dix de ces héros qu'il envoyait beaucoup d'entre eux à l'échafaud ; il eût été dès lors contradictoire de les immortaliser par la peinture. Un peu plus tard, le baron Gros, peignant la coupole du Pan-

Fig. 651. — Arc de Triomphe de l'Étoile, à Paris
(Cliché Hachette.)

FIG. 652. — HOUDON. — BUSTE DE NAPOLÉON.
(Musée de Dijon) (Cliché Hachette)

théon, dut changer en un Louis XVIII ventru, porteur de la Charte, le Napoléon césarifié du projet primitif. Entre deux tableaux modernes commandés par les circonstances, ces peintres classiques revenaient à l'atelier pour lisser les membres ronds d'un Léonidas ou d'une Psyché. Ainsi les Conventionnels, tout en décrétant des mesures provisoires, trouvaient le temps d'ajouter un article à leur Constitution idéale. Après 1815, tous ces Davidiens eurent enfin des loisirs pour cultiver la beauté pure. Mais alors ils se trouvèrent à bout de souffle ; c'est que les événements les avaient portés et non pas contrariés dans leur élan. La théorie paraît chose bien débile quand la passion ne l'anime plus.

L'architecture a coutume de chômer en temps de guerre civile ou étrangère ; la Révolution ni même l'Empire n'ont eu le temps de beaucoup construire. La Révolution vécut de provisoire ; elle abrita ses assemblées en des salles de rencontre et, pour ses grandes fêtes, se contenta d'édifices en bois et de statues en plâtre. A mesure qu'il s'établissait, le régime moderne s'installait dans les palais dévastés de l'ancien régime. Napoléon utilisa les demeures de la monarchie, sauf Versailles, que des souvenirs sinistres rendaient inhabitable. Il rêvait d'un immense palais pour le roi de Rome, s'élevant sur la colline où se dressera plus tard le palais du Trocadéro ; mais Percier et Fontaine eurent à peine le temps d'en établir le projet. De l'Arc de l'Étoile commencé par Chalgrin en l'honneur de la Grande Armée,

Fig. 653. - Chinard. Mme Récamier. (Musée de Lyon.) (Cliché Hachette.)

en 1806, il ne vit guère plus que les fondations ; l'édifice ne fut achevé que trente ans plus tard, et les cendres de l'Empereur, que l'on rapportait de Sainte-Hélène, passèrent sous l'arc triomphal. Son effigie, au haut de la colonne Vendôme, eut beaucoup à souffrir des révolutions, comme la statue de Louis XIV qu'elle remplace. L'Empire n'eut que le temps d'achever une église en temple antique vouée à la Gloire, mais la Restauration vint pour dédier à Marie-Madeleine ce pastiche de la Maison carrée de Nîmes (fig. 649).

Les monuments commencés, interrompus, continués, transformés, depuis Louis XVI jusqu'à la fin de la Restauration, sont tous ambitieux comme des reconstitutions de l'antique. Le sérieux tourne à l'affectation d'austérité ; l'ordre toscan ne parut pas toujours assez sévère ; par delà l'art grec, on remonta vers l'Egypte, son architecture de tombeaux, ses murs massifs, ses fleurs de lotus et ses têtes de sphynx. Quand l'architecte montrait moins de zèle archéologique, il se contentait de placer des façades pleines derrière un péristyle ; on mit des colonnades devant les églises, les hôtels, les théâtres et autour de la Bourse. Il y eut des colonnades à l'Odéon, au Théâtre-Français, où Talma, en costume romain, donnait alors des leçons d'histoire à Guérin et à Lethière ; il y en eut même pour les Variétés ; entre deux maisons des boulevards, ce petit théâtre glisse un péristyle étriqué, comme s'il était, bien avant Offenbach, voué aux parodies de l'antique. Pour les nombreuses églises qu'elle construit, la Restauration reprit le type le plus ancien de l'architecture chrétienne, celui qui se rapproche davantage de la construction antique, la basilique. Elles ne pouvaient mettre sur leurs façades des péristyles aussi ambitieux que celui du Panthéon ou de la Madeleine ; mais toutes ont au moins quelques colonnes. Quand Brongniart entreprit la Bourse, il ne trouva rien de mieux que d'abriter les agents de change dans un temple périptère (fig. 648). On appliquait alors le précepte d'André Chénier, et, pour des usages nouveaux, on s'efforçait de faire des œuvres antiques.

Les meilleurs monuments de ce temps sont sans doute ceux de

Percier (1764-1838) et de Fontaine (1762-1853), les deux architectes inséparables ; l'arc de triomphe du Carrousel est une œuvre délicate de dessinateurs raffinés. Dans la cour du Louvre qu'ils étaient en train de relier aux Tuileries, ils se sont amusés, comme le fit parfois Philibert Delorme, à ouvrer délicatement une petite pièce d'architecture, ajustant les colonnes et les entablements, encadrant de délicats bas-reliefs entre les arêtes tranchantes de la construction (fig. 650). Pour Louis XVIII, Fontaine a construit la Chapelle Expiatoire sur l'emplacement des sépultures de Louis XVI et Marie-Antoinette : " Ce cloître, formé d'un enchaînement de tombeaux ", symbolise à merveille la Restauration. Comme elle, il est un monument de regret, un ex-voto au passé. Solitaire en plein cœur de Paris, ce *campo santo* distrait l'âme du présent et l'enferme dans la tristesse des souvenirs (fig. 647).

Fig. 654. — Bosio.
La Nymphe Salmacis.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Mais les architectes de l'Empire ont moins construit de monuments que dessiné de meubles. Ce sont eux qui, à la suite des peintres archéologues, ont apporté dans le mobilier l'austère rigidité du style pompéien. En plein XVIIIe siècle, on avait fort critiqué les contournements de la rocaille ; qu'une ligne fît trop de détours pour aller d'un point à un autre, cela ne semblait guère raisonnable aux contemporains de Louis XV, ni honnête à ceux de Louis XVI. Les pieds de table et les dossiers de chaise se redressèrent ; et, en plein règne de Louis XV, il s'était formé un style, dit style Louis XVI, qui conciliait l'élé-

Fig. 655. — Chaudet. — L'Amour.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

gance et la simplicité. Vinrent ensuite les néo-Grecs, qui tâchèrent de reconstituer le mobilier antique ; on consentit à être lourd pour être majestueux. Alors les formes se font massives, nettes, avec des angles franchement accusés. Ce mobilier, dans un salon, semble protester contre la futilité mondaine ; on y discerne assez bien l'esprit d'une société nouvelle, le pédantisme d'un archéologue et l'autorité compassée d'un haut fonctionnaire. La porcelaine elle-même dissimule sa fragilité ; les vases de Sèvres, désormais plus prétentieux que des urnes, sont enveloppés d'or et sur leurs flancs montrent en petit de grands tableaux d'histoire. Cette époque de régimes fragiles eut la passion des formes solides ; jamais fauteuils n'eurent plus d'aplomb que ceux où s'assirent successivement les Directeurs, les Consuls, Napoléon et les derniers Bourbons ; c'est pourtant la même raison classique qui apportait tant de rigidité dans l'art et tant d'instabilité dans l'État.

FIG. 656. — DAVID. — LES SABINES.
(Musée du Louvre) *(Cliché Hachette)*

FIG. 657. — GÉRARD. — MME RÉCAMIER.
(Salons de la préfecture de la Seine)
(Cliché Neurdein.)

Le nom de Louis David (1748-1825) domine toute cette époque de si haut qu'un artiste comme Vien, qui fut son maître, comme Regnault et Guérin qui ne furent pas ses élèves, nous paraissent maintenant dérivés de lui. Bien avant la Révolution, il annonçait l'art révolutionnaire ; il y eut toujours en lui l'autorité d'un chef d'école, un apôtre de la manière sévère, de l'art difficile, moral, archéologique, et aussi l'intolérance d'un chercheur d'absolu. De très bonne heure, il

Fig. 658. — David. — La Distribution des Aigles. (Musée de Versailles.) (Cliché Hachette.)

témoigna contre la peinture légère et aristocratique du XVIIIe siècle une haine passionnée et déjà comme une fureur jacobine ; il mit dans quelques tableaux, les *Horaces*, *Brutus*, la *Mort de Socrate*, ce stoïcisme qui allait, durant quelques années, ennoblir les passions, exalter les énergies, mêler l'héroïsme au drame humain. Ses premières œuvres apparurent alors que Vien commençait à préparer le nouveau style, dépouillant ses compositions du fouillis de Boucher et Fragonard, dénudant ses figures des accessoires fantaisistes, assagissant la ligne, affectant le sérieux, s'appliquant devant le modèle. La crise d'idéalisme austère est commencée. Mais David était mieux qu'un théoricien ; c'était un peintre à la vision forte, au métier probe, scrupuleux, craignant toujours de remplacer l'expression directe et sincère par une habileté banale ; il a élagué les fioritures du rococo, il a dépouillé l'art des gentillesses décoratives, des ritournelles du pinceau, et, sous les falbalas, retrouvé la nudité majestueuse et sereine. Il faisait profession de ne rien peindre que d'après nature. Malheureusement, cette nature, il ne la regardait que pour la soumettre à l'esthétique gréco-romaine. Dans le pauvre modèle juché sur une planche, qui posait dans son atelier, il recherchait les formes généralisées de la statuaire antique ; d'abord il préféra les corps aux muscles saillants, tendus, aux formes " ressenties " ; plus tard, au temps des *Sabines* et du *Léonidas*, il modelait des membres ronds ;

Fig. 659. — David. — M. Sériziat. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 660. — David. — Mme Récamier.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

et, à son exemple, Gérard et Girodet, et tous, polissaient avec une couleur plate des figures au derme vernissé. Ayant sous ses yeux un modèle et, dans la mémoire, des attitudes de statues, David a éliminé de son art le mouvement ; ses héros posent et n'agissent pas.

Il a omis encore le pittoresque changeant de la nature et de la lumière. Ses héros sont dans l'espace, mais non pas dans l'air, sans autre clarté que celle dont se sert le dessinateur pour faire tourner une ronde bosse avec des ombres estompées ; chaque figure a reçu la même lumière d'atelier ; elles se juxtaposent dans un milieu uniformément sombre dans les peintures " romaines " et qui représente l'intérieur d'une maison antique ; dans ses grandes peintures de la période " grecque ", le fond est d'un gris froid et clair et représente le plein air. Le système chez David allait ainsi appauvrissant les moyens du peintre ; il ne lui restait que les proportions du corps, la netteté du modelé, la beauté des attitudes ; il n'avait plus qu'une rhétorique au rythme majestueux, mais dépourvue de couleurs et d'images pour traduire des sentiments violents ; art étrange, où des hommes aux passions ardentes affectent de parler le langage de la pure raison.

Ainsi l'art classique, une fois de plus, cherchait à déserter le monde des vivants. Mais il est bien difficile à un artiste, si archéologue et idéaliste soit-il, d'ignorer son temps, surtout à une époque dramatique comme celle de la Révolu-

Fig. 661. — Guérin. —
Retour de Marcus Sextus.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

tion et de l'Empire. La réalité devient si émouvante, si pleine d'étonnements que l'art ne peut l'ignorer ; la France entière fut remuée trop profondément pour que l'idéalisme ne fit pas des concessions à l'histoire contemporaine. Les Conventionnels demandèrent à David d'immortaliser quelques scènes révolutionnaires ; Napoléon n'était pas homme à céder ses peintres aux conquérants antiques. Il " protégeait " les beaux-arts, à la manière de Louis XIV, pour que sa gloire en profitât. Dans les concours qu'il institua, un prix récompensait le meilleur tableau d'histoire ; mais un autre était décerné à un " sujet honorable pour le caractère national ". C'était désigner l'épopée napoléonienne. Dans les salons de 1808-1810, l'armée impériale, empereur en tête, fit irruption, et la cavalerie de Murat repoussait les hommes de Léonidas et de Romulus. Les uniformes chamarrés, les attitudes violentes se mêlaient aux pâles nudités. Mais David, Gérard, Girodet, ni même Gros, en montrant les hommes de leur temps, n'ont voulu renoncer à la majesté classique ; ils donnaient aux députés de la Constituante et aux soldats de la Grande Armée les dimensions gigantesques réservées jusqu'alors au personnel héroïque. Sous le costume moderne, ils s'efforçaient de faire deviner le robuste modelé et les proportions du canon antique. Sous plus d'un shako de grognard, il serait possible de retrouver un profil grec ; le bas de soie des hauts fonctionnaires de l'Empire, au lieu des jarrets nerveux de

FIG. 662. — DAVID. — MORT DE BARA.
(Musée d'Avignon) (Cliché Hachette)

FIG. 663. — GIRODET. — ATALA AU TOMBEAU.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Fig. 664. — David — Mort de Marat.
(Musée moderne de Bruxelles.)
(Cliché Neurdein.)

style Louis XV, faisaient deviner la " rotule des Atrides " et la lourde musculature des statues romaines. Dans le tableau de la *Distribution des Aigles*, David, pour montrer une figure en plein élan, a costumé en hussard le *Mercure* de Jean de Bologne. Enfin, les peintres de Napoléon purent, sans invraisemblance, lui prêter la face nette et glabre d'un César et le front lauré d'un imperator.

Les sentiments qui agitaient le monde contemporain n'étaient pas non plus tels qu'ils dussent dépayser un lecteur de Plutarque devenu peintre officiel de la Convention et de l'Empire. Les paroles et les actions prenaient facilement une tournure héroïque. David a pu passer du *Serment des Horaces* au *Serment du Jeu de Paume* sans quitter les hauteurs glacées où se respire le stoïcisme. Quand, un peu plus tard, il abandonnera Léonidas au défilé des Thermopyles pour suivre Bonaparte au défilé du Saint-Bernard, son âme restera comme exaltée de vertu lacédémonienne. Mais surtout, les plus grands de l'école, Gros, David, ont su conserver l'habitude qui donna tant de sérieux à notre art classique : ils ne sont pas de simples anecdotiers, et, dans leurs compositions, ils mettent une " pensée " ; les batailles et les histoires de la Révolution ou de l'Empire ne semblent pas être événements de même nature suivant qu'elles sont racontées par Swebach ou par Gros, par Boilly ou par David. Dans l'art de David

Fig. 665. — Gérard. — Portrait du peintre Isabey et de sa fille.
(Musée du Louvre.)
(Cliché Hachette.)

surtout, se reconnait une force de généralisation, une maniere de voir "sous l'aspect de l'eternite" qui amplifie une action d'un jour jusqu'a en faire un symbole historique. Quel tableau pourrait mieux resumer l'ardeur généreuse de la Constituante que le *Serment du Jeu de Paume* et tous ces bras tendus vers le serment de Bailly ? Rien ne pourrait mieux expliquer de quoi était faite la puissance de Napoléon que les tableaux du *Sacre* et celui de la *Distribution des Aigles*, l'élan fou des officiers vers l'Empereur, le geste du nouveau Cesar donnant la couronne, en présence du pape inactif et d'une assemblée de hauts fonctionnaires fiers de leur dignité nouvelle, heureux d'assister à une consécration qui est aussi la leur. Ainsi le realisme de David reste classique : les spectacles de l'histoire contemporaine sont assujettis aux mêmes lois que les scènes imaginées avec des personnages antiques ; des figures aux formes correctes, des attitudes expressives, une composition aussi stable qu'une architecture, et une grande pensée animant les acteurs, les figurants et le décor.

Fig. 666. — Gérard. — Marie-Letitia Bonaparte, mère de Napoléon Ier. (Musée de Versailles) (Cl. Hachette)

Guérin (1774-1833), dans l'atelier de son maitre Regnault, comme Lethière dans celui de Vincent, avaient appris l'esthétique nouvelle, l'idéalisme et l'antique. Guérin, plus que David, cherche le succès par l'expression de sentiments. Ses plus illustres peintures sont des scènes de tragédie. Ses figures raidies dans une attitude théâtrale sont toujours sur le point de lancer la tirade. Talma et Mlle Georges leur apprirent l'art des poses déclamatoires. Lethière monta quelques épisodes de l'histoire

Fig. 667. — Gros. — La princesse Lucien Bonaparte. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

Fig. 668. — Gros. — Les pestiférés de Jaffa.
(Musée du Louvre) *(Cliché Neurdein)*

romaine avec une grandiose mise en scène, des architectures coupées de grandes ombres ; l'importance du décor fait croire à une reconstitution de la Rome républicaine ; les personnages y prennent un peu de réalité, et le ciel orageux fait peser sur le tout une atmosphère de catastrophe. Gérard (1770-1837) échappa davantage à la discipline davidienne ; la facilité un peu banale de son talent lui permit de déserter l'atelier pour le monde ; elle ne l'empêcha pas d'exécuter quelques compositions assez faibles, mais elle en fit un portraitiste habile à plaire. Il fut le peintre officiel de l'aristocratie sous l'Empire et la Restauration, et les chamarrures des costumes de cour qu'il copiait avec conscience l'obligèrent à hausser le ton de sa couleur naturellement dénuée d'éclat.

D'excellents disciples furent infidèles à la doctrine, parfois à leur insu. En mettant dans sa prose magnifique la rêverie, la mélancolie et les orages de la passion, Chateaubriand venait de révéler l'irrésistible volupté du frisson romantique. Les froides statues de l'école davidienne s'enveloppèrent de brumes ossianesques, et les pâles rayons de la lune vinrent caresser leurs corps de marbre. Mais ces figures sont de race classique ; elles ont été conçues par des esprits clairs, façonnées par des artistes amis des formes nettes, copiées dans le jour sans mystère de l'atelier. Dans l'œuvre pénible d'un Girodet (1767-1824), on démêle aisément la contrainte d'un langage obligé d'exprimer des sentiments pour lesquels il n'a pas

Fig. 669. — Gros. — Embarquement de la duchesse d'Angoulême, à Pauillac.
(Musée de Bordeaux) *(Cliché Moreau)*

été fait. Afin de rendre la tendresse ou la mélancolie, il enveloppe de lumières étranges son *Endymion* et son *Atala* ; dans son *Déluge*, dans sa *Bataille du Caire*, il emmêle de grands corps aux attitudes violentes, pour rendre visible le déchaînement des passions. Mais la rigidité du dessin donne au tumulte une fixité compassée, et la tiédeur amoureuse de l'atmosphère disparaît sous la netteté glacée de la peinture. Le désaccord entre la sentimentalité romantique et le langage classique se lit dans l'œuvre manquée de Girodet.

Fig. 670. — Gros. Napoléon à Eylau. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Inversement, bien des peintres médiocres, tout en conservant la complexion amoureuse de l'art Louis XVI, voulurent pourtant atteindre à la noblesse du nouveau classicisme. David lui-même peignait, non sans complaisance, les amours de Psyché et celles d'Hélène. Il y eut des tentatives pour hausser au grand style la sensiblerie larmoyante ou l'élégant libertinage, tandis que des continuateurs attardés de la manière Boucher s'essoufflaient à chanter la gloire de l'Empereur ou du premier Consul. Sur les confins de ces deux époques, naissent des œuvres pleines de contrastes ; les uns, comme Fragonard, Greuze, trop vieux pour changer d'instrument, essayèrent des airs épiques sur leur petite flûte ; d'autres, à qui David avait imposé la trompette héroïque, s'appliquèrent à moduler laborieusement des motifs d'églogue. On vit des figures à la grecque écrire des lettres galantes ou larmoyer devant la cage ouverte et l'oiseau envolé ; lamentables académies aux membres lisses, aux muscles plats, qui font regretter les bacchantes

Fig. 671. — Boilly. — Le triomphe de Marat. (Musée de Lille.) (Cliché Hachette.)

rondelettes de Clodion et de Frago. Polissonneries bien tristes maintenant que l'emphase a remplacé l'esprit !

Prud'hon (1758-1823), au contraire, par la grâce du génie, échappe à ces fatalités d'école. Comme André Chénier en poésie, il a créé une œuvre à la fois très spontanée et vivante, où cependant l'on voit passer tout ce qui fut cher aux âmes de ce temps ; la fine sensualité de l'art Louis XVI s'ennoblit de rêverie romantique. Prud'hon reste un fervent admirateur des formes antiques ; mais son instinct l'a guidé vers la grâce exquise de Praxitèle, tandis que les esthéticiens célébraient la beauté froide et déclamatoire de l'Apollon du Belvédère. Le charme suprême de cette œuvre tient à la tendre séduction de la couleur et de la lumière ; parmi tous ces peintres au regard froid, Prud'hon avait l'œil voluptueux. Les formes gracieuses de ses nymphes baignent dans une atmosphère qu'elles éclairent de leur tiède blancheur, et leur chair " buveuse de lumière " rend à l'obscurité les rayons qu'elle a reçus. C'est ainsi qu'autrefois Corrège avait animé les froides statues du dessin florentin, en mettant en elles une clarté diffuse qui semble révéler la vie intérieure. Prud'hon fut mieux guidé vers la beauté grecque par son instinct de peintre que David par ses théories d'archéologue, car Praxitèle aussi avait, en sculp-

Fig. 672. — Prud'hon. — Portrait de Mme Jarri. (Cliché Hachette)

Fig. 673. — Prud'hon. — Andromaque embrassant Astyanax (dessin du Louvre) (Cliché Hachette)

FIG. 674 — PRUD'HON. — PSYCHÉ
(Musée Condé, à Chantilly.) (Cliché Hachette.)

FIG. 675 — PRUD'HON. — L'ENLÈVEMENT DE PSYCHÉ
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

tant le marbre, cherche la morbidesse de la chair et l'humidité du regard. Dans ses brumes argentées par la lune, Prud'hon sut fixer cette mollesse voluptueuse que Girodet cherchait vainement par des étrangetés d'éclairage. Le mystère du parc où repose Josephine est plein de rêverie mélancolique, et la lumière caresse amoureusement les lignes nonchalantes de son corps lassé. Prud'hon n'a pas voulu seulement délimiter des formes ; dans sa couleur, il y a de la lumière et la tiédeur pâle de la chair. Au milieu d'artistes glacés, il émane de son œuvre encore la gracieuse sensualité de Dorat ou Gentil Bernard, et déjà, parfois, la douceur triste et prenante d'une méditation lamartinienne (fig. 672 à 676 et 679).

FIG. 676 — PRUD'HON. — LA JUSTICE ET LA VENGEANCE DIVINE POURSUIVANT LE CRIME
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)

Il y avait aussi chez Gros (1771-1835) un tempérament trop impe-

rieux pour qu'il le soumit entièrement à la méthode impersonnelle de David. Parmi tant de corrects dessinateurs, appliqués à modeler d'impeccables anatomies, il travaillait de verve et conservait dans un tableau immense la fougue de l'improvisation. Il fut, au sortir de l'atelier, mêlé à l'existence des soldats de Bonaparte pendant la campagne d'Italie de 1796 ; il a manié les armes, l'équipement, il a pratiqué le cheval et il a vu la guerre ; les autres davidiens, peintres militaires par accident, ne connurent les soldats de Napoléon qu'en regardant les revues du Carrousel. Gros admirait Rubens, le peintre qui, avant lui, fut le plus capable de rendre l'acharnement enragé d'une bataille et l'éclat des uniformes. Dans ses bons jours, sa brosse rapide dessine le mouvement et la violence des gestes ; la couleur mince, brillante, rend la lumière, la chair, le pelage satiné des chevaux, et quantité de sensations visuelles que l'idéalisme classique tendait à éliminer ; peinture savoureuse que celle où l'on voit le pinceau facile et brillant d'un fils de Rubens déborder à tout instant la rigidité idéale du dessin davidien. Sans Gros, l'épopée militaire de l'Empire n'aurait pas eu un peintre digne d'elle.

Fig. 677. — Boilly.
L'Arrivée de la diligence (fragment).
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Il fut mieux encore qu'un peintre de bataille ordinaire ; comme David, il a mis de la " pensée " dans ses vastes panoramas. Les batailles classiques montrent des guerriers et non des soldats ; un autre genre s'était développé, celui de Salvator Rosa,

Fig. 678 — Boilly.
Houdon faisant le buste de Monge.
Musée des Arts décoratifs. (Cliché Hachette)

de Bourguignon, qui peignirent des batailles anonymes, chocs de cavaliers imaginés avec verve, où l'on voit des croupes qui détalent dans la fumée des pistolets. Pour le roi de France, Van der Meulen ordonna des combats historiques où l'on peut admirer Louis XIV, sur une hauteur, donnant des ordres. La réalité même de la bataille n'était pas entrée dans l'art. Gros l'y a introduite. Sans doute, parfois, le peintre se laisse emporter par le seul plaisir de montrer du mouvement et de la couleur, et la *fantasia* du pinceau exprime d'ailleurs bien la *furia* des escadrons de Murat sabrant des burnous affolés ; mais, dans les *Pestiférés de Jaffa*, et surtout dans le *champ de bataille d'Eylau*, le peintre a mis beaucoup mieux que les mimiques violentes du combat, la pitié et la mélancolie du vainqueur, le désespoir ou la rage du vaincu, un ciel sinistre, des fumées d'incendie, de la neige et du sang. La guerre n'est plus seulement un thème pittoresque ; elle suscite des émotions que l'art, jusqu'alors, ne soupçonnait pas. Gros est plein de sa fièvre. Quand fut passée l'ère des batailles, l'âme de son œuvre s'éteignit avec l'enthousiasme militaire. Il n'avait pas le courage de son génie ; il se crut obligé de revenir aux thèmes classiques. David, son maître, partant en exil, lui laissait l'école à diriger. Il avait toujours été intimidé devant les héros casqués de l'Académie et avait un peu honte de ses grognards en shako. Il cessa donc d'en peindre, et sa verve fut tarie (fig. 667 à 670).

Fig. 670. — Prud'hon. L'Impératrice Joséphine. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 671. — Granet. Intérieur d'une église. (Musée d'Aix.) (Cliché Hachette.)

Ce ne sont pas seulement les grandes journées révolutionnaires

ou les victoires de l'Empire qui ont arraché les peintres à l'Antiquité. L'exemple des petits-maîtres flamands et hollandais encourageait les talents modestes, comme Demarne, à conter les anecdotes de la vie quotidienne. De l'atelier de David sortit Granet, qui aimait les petits intérieurs obscurs et travailla sous les sombres corridors du monastère désaffecté des Capucins ; il a presque créé un motif qui n'est point encore abandonné et semble annoncer les intérieurs de couvent de Bonvin, ces petits tableaux pleins d'ombre et de silence où circulent des nonnes ou des moines (fig. 680). Drolling et Boilly ont raconté le Paris bourgeois et populaire avec une exactitude spirituelle. La manière de Drolling est aussi d'un élève des Hollandais. Elle s'est perpétuée jusqu'à nos jours ; il ne manquera plus jamais de petits-maîtres pour s'amuser à suivre un rayon qui vient s'étaler sur le dallage d'une cuisine et allumer des reflets sur le cuivre et le verre (fig. 682). La précision aiguë, trop appuyée, de Boilly fait croire à un grand dessin rapetissé, et sa couleur uniformément lisse montre la netteté brillante de l'acajou cher au mobilier d'Empire (fig. 677-678). Enfin des observateurs spirituels s'amusèrent aux spectacles pittoresques du Parisien sous le Directoire ou la Restauration. Entre Robespierre et Napoléon, entre le civisme révolutionnaire et l'exaltation belliqueuse, il y eut, au temps du Directoire, une détente de libertinage et, dans les costumes et les mœurs, du désordre, du pittoresque, tout ce qu'il faut pour mettre des ca-

Fig. 681. — Moreau. — Paysage.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Fig. 682. — Drolling. — Intérieur de cuisine.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

ricaturistes en verve. Dans le temps où David, libéré de la Révolution, non enrôlé encore par l'Empire, en profitait pour revenir à Romulus, Carle Vernet et Debucourt croquaient les bizarres Muscadins et les Merveilleuses du Palais-Royal (fig. 683).

Fig. 683. — Debucourt. — La galerie du Palais Royal. (Bibl. nat. Estampes.) (Cliché Hachette.)

Aujourd'hui, les petits-maîtres comme Boilly ou Carle Vernet, intéressent peut-être davantage que les ambitieux idéalistes de l'école davidienne ; car la réaction contre cette école nous a conduits à méconnaître toute sincérité qui n'est pas celle du réalisme. Et pourtant l'âme de la Révolution et de l'Empire survit dans l'œuvre de David et non dans celle de Boilly. Si quelques-uns s'essoufflèrent à montrer trop de grandiloquence, dans son ensemble, l'art davidien, avec son style d'épopée, n'a pas trahi son époque. L'emphase ne messied pas aux propos, quand il y a de l'héroïsme dans les actions. Parmi tous ces peintres, de Guérin à Gérard, il y eut quelques forçats du sublime ; mais la sincérité de David et de Gros est justement dans leur dédain du réalisme plat. Ils virent grand, non par mégalomanie, mais parce que, à ces générations exaltées, il fallait des temples, des arcs de triomphe gigantesques. Les marbres de Cartellier, les héros de David et de Gros, sont de proportion surhumaine. Devant *la Distribution des Aigles*, David disait : " La postérité, en regardant ce tableau, s'écriera : Quels hommes et quel Empereur ! " Ils planaient dans l'idéalisme quand se

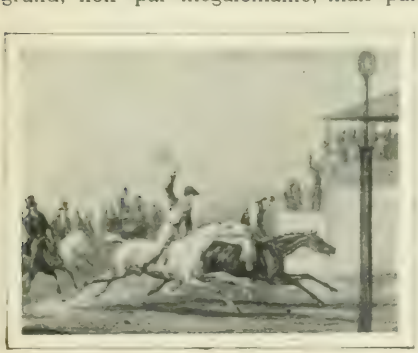


Fig. 684. — Carle Vernet. — La course. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

leverent de formidables orages, et la tempête d'héroïsme emporta tout. Mais ils n'abandonnèrent jamais, en pleine réalité, leur vigoureuse idéologie, capables d'enfermer de l'enthousiasme dans des formes arrêtées et d'exprimer avec des images vraies des idées épiques. Et quand fut close l'ère des années violentes, tant d'exaltation sentimentale, se trouvant sans emploi, tourna en délire romantique.

BIBLIOGRAPHIE. — Quatremère de Quincy, *Considérations sur les Arts du dessin en France*, Paris, 1791. — Renouvier, *L'Histoire de l'Art pendant la Révolution*, Paris, 1863. F. Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris, 1897. — L. Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, Paris, 1897. — L. Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*, Paris, 1878-1887, 3 vol. — A. Tuetey et J. Guiffrey, *Documents sur la création du Musée du Louvre* (1792-1793), Paris, 1909. — Spire Blondel, *L'Art pendant la Révolution*, Paris, Sd. — M. Dreyfous, *Les Arts et les Artistes pendant la période révolutionnaire*, Paris, Sd. — M. Foucher, *Percier et Fontaine*, Paris, 1905. — P. Lafond, *L'Art décoratif et le Mobilier sous la République et l'Empire*, Paris, 1900. — A.-G. Meyer, *Canova*, Bielefeld, 1898. — Emeric David, *Sur les progrès de la Sculpture française depuis le commencement du règne de Louis XVI jusqu'à aujourd'hui*, Paris, 1824. — Chesneau, *La Peinture française au XIXe siècle : les Chefs d'école*, Paris, 1862. — J. David, *Le peintre Louis David*, Paris, 1880. — Delecluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855. — Ch. Saunier, *Louis David*, Paris, Sd. — L. Rosenthal, *Louis David*, Paris, Sd. — Ch. Ephrussi, *Gérard* (*G. B. A.*, 1890, IIe). — H. Lemonnier, *Gros*, Paris, 1905. — Gauthiez, *Prudhon*, Paris, 1886. — E. Bricon, *Prudhon*, Paris, 1907. — P. Dorbec, *Les premiers Peintres du Paysage parisien* (*G. B. A.*, 1908, II). — H. Harrisse, *L. Boilly*, Paris, 1898.

Fig. 685 — Portrait d'Ingres par lui-même
(Musée Condé, à Chantilly.)
(Cliché Neurdein.)

Fig. 686. — Portrait de Delacroix par lui-même
(Musée du Louvre.)
(Cliché Neurdein.)

CHAPITRE II

LA PÉRIODE ROMANTIQUE

LA FIN DE L'ÉCOLE DE DAVID. — GÉRICAULT. — LE ROMANTISME EN PEINTURE. ART INDIVIDUALISTE ET LYRIQUE. IMAGINATION ET PASSION. DELACROIX. SES THÈMES ET SA TECHNIQUE. — LES PETITS ROMANTIQUES. — DECAMPS. — L'OPPOSITION CLASSIQUE. INGRES. SÉRÉNITÉ DE SON ŒUVRE. LE DESSIN LINÉAIRE. SA CONCEPTION DE LA PEINTURE DÉCORATIVE. SES CONTINUATEURS. — LE SUJET MÉDIÉVAL ET MODERNE DANS LA PEINTURE D'HISTOIRE. HORACE VERNET. DELAROCHE. — CHARLET, RAFFET ; DAUMIER. — LA PEINTURE DE PAYSAGE : INFLUENCE HOLLANDAISE. — COROT. — ROUSSEAU. — DIAZ, DUPRÉ, DAUBIGNY, TROYON. — LA SCULPTURE DEPUIS L'EMPIRE. — STATUES DE GRANDS HOMMES. — DAVID D'ANGERS. — RUDE. — BARYE. — LA RÉSURRECTION DU MOYEN AGE. — LA MODE DU GOTHIQUE.

L'ÉCOLE de David eut un déclin mélancolique. Le maître seul est mort dans une sorte d'apothéose ; mais il était en exil, à Bruxelles, où la fumée de sa gloire flottait encore, tandis qu'à Paris le foyer en était déjà éteint. Alors qu'ils allaient enterrer Girodet, par un jour de décembre 1824, Gros et Gérard se demandaient tristement " quelle main puissante retiendrait l'école sur la pente où elle était entraînée par l'école dite romantique ". Ni l'un ni l'autre n'avait assez d'autorité pour imposer l'austère idéal de David à la jeunesse rebelle. Gérard n'était qu'un portraitiste de cour et

Gros, alors fourbu, pleurait ses péchés de jeunesse. Girodet déjà avait déconcerté David par son " ossianisme " ; mais, s'il sentait autrement que son maître, au moins peignait-il comme lui ; or les artistes sont conciliants sur les divergences d'inspiration. Quand apparurent les innovations techniques, ce n'étaient plus audaces vénielles ; elles atteignaient l'art dans son institution fondamentale : l'enseignement.

FIG. 687. — HEIM. CHARLES X DISTRIBUANT LES RÉCOMPENSES AU SALON DE 1823. *(Musée du Louvre.)* *(Cliché Hachette.)*

C'est le musée du Louvre, riche jusqu'en 1815 des chefs-d'œuvre de Flandre et d'Italie, qui dénonça aux jeunes gens les insuffisances de l'enseignement davidien. Quand il sortait de l'atelier morose où posait sur une planche un modèle transi, l'élève de David ou Guérin pouvait, au Muséum, ressentir la puissance expressive du naturalisme à la manière de Caravage ou de Rubens. La peinture vigoureuse de Géricault (1791-1824) aurait dû avertir les Davidiens que leur idéalisme serein ne pouvait contenter une génération élevée dans la fièvre de la Révolution et de l'Empire. Sans doute, cet artiste est mort trop jeune pour ne pas laisser quelque doute sur la signification de son œuvre et la valeur de ses innovations. On y voit tout au moins qu'il voulait donner de la robustesse au style mince et abstrait de notre peinture et tonifier son tempérament anémique. Devant les puissants exécutants d'Espagne ou de Bologne, il apprit à modeler avec délicatesse ou brutalité, à façonner ses corps avec une matière solide, à les cerner de contours francs. Il

FIG. 688. — GÉRICAULT. — OFFICIER DE CHASSEURS A CHEVAL *(Musée du Louvre.)* *(Cliché Neurdein.)*

FIG. 689. — HEIM. — UNE LECTURE A LA COMÉDIE FRANÇAISE. (Musée de Versailles.) (Cliché Hachette.)

doit sans doute beaucoup à Gros, mais il n'en a pas conservé la manière lisse et brillante. Les innovations du naturalisme moderne se résolvent bien souvent en un emprunt aux vieilles écoles flamandes ou hollandaises, espagnoles ou napolitaines. Géricault vient en tête de ces réalistes du XIXe siècle, éduqués dans les musées ; il est le premier de ces magnifiques praticiens parmi lesquels nous trouverons Courbet, Ribot, Manet, Lucien Simon. Sous le règne de David, à deux reprises, il s'était signalé par des peintures vastes, violentes, des hussards, des cuirassiers au combat ; son dessin hardi avait saisi le geste instantané d'un cavalier commandant la charge, dressé sur son cheval cabré ; et sa couleur ardente avait montré des uniformes éclatants et des lumières tragiques dans une atmosphère sinistre de bataille (fig. 688). La Restauration, en renvoyant les soldats dans leurs foyers, le priva des uniformes et des sabres. Géricault alors fraya dans ce monde d'athlètes qu'avait déchaîné jadis le génie tumultueux de Michel-Ange. Ses dessins, ses esquisses, font jouer les gros muscles gonflés par l'effort, et il peint son œuvre magistrale, *le Radeau de la Méduse*, un amoncellement de cadavres, de moribonds, sur lequel se dressent quelques corps soulevés par l'espoir suprême, ramassant leurs forces dernières pour hisser le geste d'appel et tendre la main vers le salut (fig. 691). Comme Michel-Ange peignant la Six-

FIG. 690. — DELACROIX. — MASSACRE DE SCIO. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 691. — Géricault. — Le Radeau de la Méduse.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

tine, Géricault emmêle de beaux corps roidis ou affaissés ; mais il n'a pas seulement dessiné la force interne qui les soulève ou qui les ploie ; sa peinture a la robustesse de métier, les trivialités d'une technique matérialiste. Gros avait donné l'exemple ; bientôt, les figures romantiques seront en proie à de furieuses gesticulations. Enfin Géricault, retiré à Londres, s'était libéré tout à fait de son éducation française. Ses impressions d'Angleterre, paysages verts sous un ciel humide, champs de courses, écuries, se traduisent par une peinture nerveuse et de couleur fraîche ; c'est Géricault qui a importé chez nous le tableau de courses, popularisé par la gravure et la lithographie : des chevaux au pelage soyeux, l'encolure allongée, les quatre pattes étendues. Jusqu'alors ils couraient en peinture en se cabrant comme des coursiers de pierre sur un socle ; parmi les innombrables attitudes du quadrupède qui se replie et se déploie pour le galop, les peintres ont, depuis, emprunté à la photographie instantanée plus d'un aspect que l'œil n'avait pu retenir et abandonné le galop volant de Géricault. C'est pourtant une vision juste que celle de ces chevaux qui glissent " ventre à terre " sur la pelouse du champ de courses (fig. 697). Géricault mourut avant la déclaration de guerre du romantisme contre la tradition, et son œuvre, indécise encore quand elle fut interrompue, ne permet pas de dire ce qu'eût été son rôle dans la bataille.

Fig. 692. — Delacroix. — Virgile et Dante aux Enfers.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Au Salon de 1822, un jeune ami de Géricault,

Eugène Delacroix (1798-1863), exposait une scène empruntée à la *Divine Comédie* ; dans un paysage funèbre, des corps pâlis par une clarté livide surgissaient du Cocyte, se tordaient convulsivement sous le regard épouvanté de Dante (fig. 692). Mais il n'y avait rien là pour surprendre un public qui connaissait Caravage et *le Radeau de la Méduse*. C'est deux ans plus tard seulement, devant *le Massacre de Scio*, que les classiques crièrent au " massacre de la peinture " (fig. 690). Delacroix, dans l'intervalle, avait, en effet, transformé sa langue pittoresque ; inspiré par des paysagistes anglais, il avait chargé sa palette de couleurs éclatantes et mis dans la robuste pâte de Géricault les rutilences des tissus orientaux et les jaspures de la putréfaction. Cette fois, l'œuvre était bien révolutionnaire, et les jeunes " romantiques " se comptèrent autour de Delacroix ; la lutte contre la tradition classique commença ; s'il n'en est pas sorti une école durable, les conséquences pourtant furent telles que la conception même de l'art en a été transformée.

Fig. 693. — Delacroix. — Naufrage du " Don Juan ".
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Pour ces jeunes romantiques, l'art ne réalise pas un idéal abstrait, il exprime une âme individuelle, et les œuvres valent d'autant plus que l'artiste est plus original ; le génie n'est pas un centre de convergence, une résultante, mais un foyer rayonnant ; c'est lui qui éclaire son époque ; la vigoureuse personnalité de l'artiste s'impose au milieu et le transforme. Qu'il ne craigne pas de la mettre en avant, mais au contraire qu'il la défende jalousement

Fig. 694. — Delacroix. — La Liberté guidant le Peuple.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Fig. 695. — Delacroix. Fantasia arabe.
(Musée de Montpellier) (Cliché Hachette)

contre les influences extérieures, imitation réfléchie, autorité des règles, contre toutes les forces qui peuvent, en limitant sa personnalité, amoindrir son génie. Le romantisme est la revanche des facultés sensibles, disciplinées jusque-là sous le jeu des idées claires. Des forces latentes, irréfléchies, montent du fond de l'inconscient pour rejeter la raison classique. Car la raison, avec ses principes fixes, est identique chez tous les hommes ; elle a une sorte d'existence éternelle, supérieure aux esprits qui l'exercent successivement ; et le romantique affecte de mépriser cette faculté qui fait les individus semblables.

Or une longue tradition d'art, depuis le XVIe siècle, a fixé tout un ensemble de règles qui pèsent sur l'artiste comme la loi sur le citoyen. Vers la fin du XVIIIe siècle, depuis David, ce dogme s'était même fait plus intransigeant que jamais, et des esthéticiens, déduisant avec rigueur les principes du beau absolu, resserraient la fantaisie du peintre et ne lui laissaient qu'une issue étroite vers cet idéal de beauté qui fut grec et italien avant d'être français. Le romantisme explosant fit éclater cette compression académique. L'œuvre de Delacroix fut, d'un bout à l'autre, passionnément réfractaire à cette législation, qui met des entraves au génie. Pendant plus de trente ans, il peint comme s'il luttait, avec des sautes d'énergie et de dégoût, parfois avec l'exaltation du triomphe, plus souvent avec la rage des lendemains de défaite. Il ressent une joie sauvage à déchirer

Fig. 696. — Delacroix. — Prise de Constantinople.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

le code des classiques. Ce n'est pas seulement son dessin fiévreux, convulsif, qui nous l'apprend, ce ne sont pas seulement les violences et les furies de sa " brosse ivre ", ce sont aussi les confidences irritées qu'il faisait à son Journal. Il exècre la forme abstraite sous prétexte de pureté, morte sous prétexte de noblesse ; pour lui, il est des lignes qui sont des monstres, la droite, la serpentine, surtout deux parallèles. Il est heureux lorsqu'il peut dire de son œuvre en train qu'elle est tourmentée et rude : " Mon tableau acquiert une torsion... cette heureuse saleté... je n'aime pas la peinture raisonnable. " On dirait qu'il veut communiquer de sa fureur à la pâte qu'il étend sur la toile, et le désordre de la facture lui paraît être un indice de sincérité. Delacroix, s'il n'avait été chargé de grandes décorations, aurait dépensé son génie en de petites esquisses ; il s'efforça toujours de conserver dans ses vastes compositions la verve de l'ébauche. Il ne peut s'empêcher d'admirer " les génies incorrects et négligés ", tous ceux qui laissent voir la lutte pathétique de la passion contre la forme.

FIG. 697. — GÉRICAULT. — COURSE DE CHEVAUX A EPSOM
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Delacroix tenait tant à l'indépendance de la sensibilité, de la fantaisie personnelle, qu'il n'a jamais pensé que la peinture dût copier la réalité. C'est ici le paradoxe romantique. Le peintre sans doute ne peut emprunter ses images qu'à la nature ; mais, pour Delacroix, elles ne sont qu'un moyen ; il prend parmi les choses des formes et des couleurs, mais comme le poète cueille des métapho-

FIG. 698. — DELACROIX. — BATAILLE DE TAILLEBOURG.
(Musée de Versailles) (Cliché Hachette)

FIG. 699. DELACROIX. — LA JUSTICE DE TRAJAN.
(Musée de Rouen.) (Cliché Hachette)

res, pour parler de lui-même en termes plus magnifiques. Les romantiques ont marché contre les classiques au nom de la vérité, la vérité étant l'étendard dont se couvrent toutes les rebellions de l'art. Pourtant Delacroix et son groupe n'avaient que mépris pour l'exactitude objective ; jamais école ne fut moins docile aux nécessités de la ressemblance et moins capable de portraits. L'imagination de Delacroix élaborait un monde trop chargé de couleur et de poésie pour qu'il ait jamais songé à le sacrifier à l'univers de nos yeux. Un jaillissement continu d'images fictives lui cache les aspects réels ; ce peintre myope était un visionnaire. La présence du modèle gêne sa verve ; il ne s'en sert que pour parer quelquefois aux défaillances de sa mémoire. Il a tout autant de mépris pour l'exactitude historique. Il n'a jamais eu, comme Delaroche, la prétention de reconstituer un Moyen Age authentique ; le document d'histoire est une lourde entrave pour un poète ; la " couleur locale " des historiens, c'est du réalisme rétrospectif.

Aussi l'univers de Delacroix est-il merveilleusement cohérent et harmonieux, malgré ses étrangetés. Dans cette nature, qui n'est point celle où nous vivons, le ciel, les plantes, les rocs et les animaux, les draperies et les chairs participent à une sorte de fiévreuse exaltation et d'ardente mélancolie. Ce monde est la projection de son âme, la transposition en image de son tempérament : " Ce qu'il y a de plus réel en moi, ce sont les illusions que je crée avec ma peinture. "

FIG. 700. — DELACROIX. — MÉDÉE.
(Musée de Lille) (Cliché Hachette)

Ce sont ses émotions et celles de son temps que font voir ses peintures. Ses exaltations de liseur romantique sont passées dans son œuvre comme des illustrations instantanées, visions de Dante, drames de Shakespeare ou de Goethe, poèmes de Byron, romans de Walter Scott, et voici les événements qui émurent les premières générations du siècle : la lutte héroïque, atroce, du petit peuple grec contre le Turc, le drapeau de 1830 surgissant dans la fumée de la poudre sur le pavé des barricades ; des visions du Moyen Age aussi colorées que des pages de Michelet, les batailles, Nancy, Taillebourg, des grappes d'hommes emmêlés qui s'étreignent et qui se mordent ; Constantinople, la lassitude de piller, et quantité de scènes médiévales ou modernes, salles gothiques, révolutionnaires, fournaises tumultueuses où la couleur hurle, où le dessin se disloque en gestes furieux ; puis l'Orient, ce Maroc où il avait voyagé et vu les fantasias des cavaliers, où il avait deviné les harems somnolents et les innombrables fauves, lions ou tigres qui rugissent dans ses petites toiles. Et pour envelopper ces convulsionnaires, un paysage tragique, une mer verte, glauque, un ciel bas, un crépuscule sanglant d'orage et de massacre. Enfin, quand il eut à peindre de grandes compositions décoratives, Delacroix sut exprimer des idées modernes, vivantes, non empruntées au magasin ordinaire des allégories et si pleines de pensée qu'on aurait pu les croire inconciliables avec le génie de la peinture. Au centre

FIG. 701. — VICTOR HUGO. — LE CHATELET, (Maison de Victor-Hugo.) (Paris.) (Cliché Hachette.)

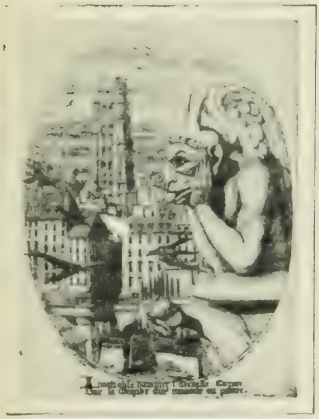


FIG. 702. — MERYON. — LE STRYGE. (Bibliothèque Nationale, Estampes.) (Cliché Hachette.)

Fig. 703. — Devéria. — Esquisse de la naissance de Henri IV (Musée de Montpellier) (Cliché Hachette)

de la galerie d'Apollon, sur ce plafond réservé, dès Le Brun, à la glorification du Roi Soleil, il a déployé un décor somptueux, digne des Doges, et en même temps élargi en un magnifique symbole la victoire du dieu de la lumière contre le serpent Python. Rubens, sans doute, eût mis plus de franchise dans les mouvements et plus d'éclat encore dans les couleurs, mais il n'eût pas imaginé ces formes tragiques qui restent embourbées dans la vase du déluge.

Ce peintre lyrique aimait la couleur pour sa puissance sentimentale ; elle sortait de son imagination chargée de passion, comme un rythme musical ou comme un cri. Son tableau n'est pas un agencement de figures correctement posées ; dans la première esquisse, quelques taches sont déjà de l'orage, de la sérénité, de la mélancolie, de l'épouvante ou de l'horreur ; le dessin habile est chose impersonnelle, comme un raisonnement bien fait, la couleur est individuelle autant que le timbre de la voix. Delacroix l'aimait brillante, fastueuse, vénitienne ou anversoise ; mais il y avait en lui une sensibilité trop exaspérée, trop d'inquiétude pour que son chant ait pu s'élever aussi joyeux et aussi clair. Il n'aime pas les tons francs, d'une harmonie trop simple ; il recherche les teintes rompues, les rouges violacés, les bleus verdissants ; il n'est pas une couleur du prisme avec laquelle il n'ait essayé des combinaisons étranges, des contrastes subtils ; ses chairs féminines, blondes, pâles,

Fig. 704. — Decamps. — Les sonneurs. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

sont comme noyées sous une buée laiteuse, et dans les pénombres il y a les transparences troubles de la perle fine. Parfois il jette un ton aigu, métallique ; ailleurs les couleurs se neutralisent, embourbées, salies par un mélange où l'on discerne encore des discordances savoureuses.

Fig. 705. — Decamps. — Sortie de l'École turque. (Musée des Arts décoratifs.) (Cliché Hachette.)

La main tremble, le pinceau peint par saccades, balafres, et ne trouve pas toujours la touche utile qui, d'un coup, dit tout. Quand la composition est paisible, on reste choqué par l'incorrection constante, à peu près, la monotonie des formes, les plis incertains, contournés, de grosses étoffes qui ne drapent point les membres et n'indiquent point les mouvements, l'encolure trop courbée des chevaux, leurs articulations indécises, leurs sabots plongeants, des mollesses flasques et des contorsions absurdes, des figures vues de profil sur des épaules vues de dos. Mais que la verve l'emporte, et la peinture est instantanée comme un éclair ; voyez ces petites *fantasias* arabes ; dans un vol de burnous, des chevaux bondissants comme des griffons, naseaux pointus, yeux en feu, crinière flottante comme une chevelure ; tout crépite, étincelle, caracole, piaffe ; alors, la forme suit le geste, les membres se tordent, s'allongent ; ces fauves qu'il peignait si volontiers, lions et tigres acharnés contre leur proie ou agrippés avec des chasseurs et leurs chevaux sont des forces déchaînées.

Fig. 706. — Decamps. — Enfants à la fontaine. (Musée de Chantilly.) (Cliché Hachette.)

En obligeant la peinture à se faire lyrique, comme la poésie et

Fig. 707. — Ingres.
Le vœu de Louis XIII.
(Cathédrale de Montauban.)
(Cliché Neurdein.)

la musique, Delacroix a tenté une entreprise paradoxale ; la peinture et la sculpture sont vouées à la représentation du monde extérieur. A tout instant notre propre expérience visuelle nous oblige à rectifier la fantaisie du peintre, et instinctivement, il nous paraît intolérable que la réalité, qui est à tous, soit traitée

Fig. 708. — Ingres. — Stratonice.
(Musée de Montpellier.) (Cliché Hachette.)

suivant le caprice d'un rêveur fiévreux. L'œuvre en partie manquée de Delacroix nous fait pénétrer dans la pensée d'un poète de génie. Cette explosion de sensibilité a suscité une nouvelle manière de voir, mais trop particulière, trop originale pour qu'elle pût se généraliser. Aussi Delacroix, qui a éveillé bien des vocations, n'a-t-il pas formé un élève ; il ne pouvait remplacer le métier traditionnel des classiques ; à la fin de sa vie, sa peinture rencontrait encore plus d'hostilité qu'à ses débuts. En pleine explosion romantique, les contemporains distinguaient mal les provocations des turbulents, les adaptations habiles des éclectiques et les audaces des vrais novateurs. Dans ce groupe de rebelles, la

Fig. 709. — Ingres.
Martyre de Saint Symphorien.
(Cathédrale d'Autun.)
(Cliché Neurdein.)

personnalité de Delacroix ne se détachait pas nettement. Mais la petite troupe alla se raréfiant ; à force de ne pas donner les chefs-d'œuvre promis, les Boulanger, les Devéria, beaucoup d'autres se laissèrent oublier. Delaroche, que ses accessoires gothiques avaient fait passer pour un romantique, laissa de plus en plus voir la sagesse de son tempérament et l'académisme de son éducation. Ary Scheffer parut d'abord plein de sentimentalité germanique ; mais il parlait avec des termes abstraits, comme s'il voulait faire paraître les âmes au travers de ces corps absents et se trouva naturellement un jour dans le camp des classiques (fig. 720). Delacroix finit donc seul cette course commencée trente ans plus tôt avec toute une jeunesse ardente. Il avait conservé intact son fougueux lyrisme, alors qu'autour de lui la fièvre romantique était depuis longtemps tombée.

Fig. 720. — Ingres. — Thétis, Jupiter. (Musée d'Aix.) (Cliché Hachette.)

Mais, vers 1830, le pouls de la France était fort agité. L'imagination bouillonnante et fumeuse du romantisme n'a pas toujours abouti à des œuvres importantes ; elle s'est dépensée avec une prodigieuse fécondité en de menues illustrations. La lithographie toute jeune et la gravure sur bois renouvelée, quelques lignes, quelques ombres suivaient mieux que la peinture ou la sculpture ces imaginations parfois délirantes. En de vieux livres romantiques, les dessins de Célestin Nanteuil, Gigoux, de Johannot, de Devéria, de Delacroix même achevaient d'ébouriffer le lecteur classique.

Fig. 711. — Ingres. — Apothéose d'Homère. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 712. — Ingres.
Mme de Senonnes.
(Musée de Nantes) (Cl. Neurdein)

Là aussi les anatomies linéaires de Girodet ou Flaxman, les longues figures d'Achille ou d'Agamemnon furent remplacées par un personnel habillé à la gothique, aux gesticulations accidentées, aux costumes pittoresques. Des poètes solitaires rêvaient, une lyre en main, sur des tombeaux; de suaves amants s'enlaçaient, guettés par l'œil et le poignard du jaloux ; femmes traînées par les cheveux, visages masqués, bourreaux patibulaires, noirs cachots : les illustrateurs suivaient ou dépassaient la littérature dans ses déréglements. Puis le genre macabre : on vit les morts se lever du tombeau, des squelettes en gaîté, des méphistos acrobatiques, pointus, velus, cornus ; des combles gothiques descendirent les gargouilles monstrueuses ; des vieux burgs allemands s'échappèrent des vols de chauves-souris et de sorcières chevauchant des balais ; l'enfer laissa crever ses portes et, dans ce petit monde de l'illustration, on vit autant de diables qu'il y avait d'amours à l'époque de Boucher.

Fig. 713. — Ingres. — Granet.
(Musée d'Aix) (Cliché Hachette)

Tandis que classiques et romantiques se battaient, Decamps (1803-1860) sut faire admirer de tous ses petites peintures saturées de tons robustes. Comme les romantiques, il se montrait coloriste, amoureux d'effets rares ; comme eux, il s'était épris des aspects de l'Orient. Mais son tempérament est étranger à la fougueuse passion d'un Delacroix. Parfois il paraît avoir pensé à Rembrandt et parfois à Chardin. Mais il a supprimé l'émotion, la pensée,

l'histoire et même la nature ; ou plutôt il n'a pris au monde matériel que de menus aspects, si fragmentaires, si particuliers qu'ils semblent bien n'être que des prétextes pour ses essais techniques. C'est un effet pittoresque égal qui se dégage d'un grenier enfumé ou d'un paysage tragique, d'un morceau de muraille avec quelques haillons de mendiants et de nuages déchirés, sanglants, sur des rocs torréfiés (fig. 704, 705, 706). Marilhat aimera aussi cet Orient brûlé ; avec des roches brisées ou de majestueuses ruines, il bâtissait des paysages solides. Marilhat est mort jeune, avant que la lumière ait allégé ses couleurs de terre. Au même Salon de 1824, où les jeunes peintres vinrent admirer le *Massacre de Scio*, on vit triompher le *Vœu de Louis XIII* d'un élève de David, parti depuis longtemps en Italie, Jean-Baptiste-Dominique Ingres (1780-1867). Nous sommes habitués à considérer Ingres comme un continuateur de la manière davidienne ; il n'a pris à David que son rôle de chef d'école, de l'école traditionnelle ; mais à l'intérieur même de cette école il y avait place, sans doute, pour plus d'un idéal, car le maître et l'élève furent bien loin de s'entendre. Les classiques cherchaient une beauté un peu apprêtée, alexandrine, l'élégance théâtrale de l'Apollon du Belvédère ou la gentillesse minaudière de la Vénus de Médicis ; Ingres, au contraire, sentait plus fortement le charme des écoles primitives,

Fig. 714. — Ingres. — Mme Devaucay (Musée Condé, à Chantilly.) (Cliché Neurdein.)

Fig. 715. — Ingres. — Mme Destouches. Dessin. Musée du Louvre. (Cliché Hachette.)

Fig. 716. — Ingres.
Le duc d'Orléans.
(Musée de Versailles)
(Cliché Hachette)

quand l'art, absorbé par le souci de vérité, ne songe pas encore à effacer l'accent caractéristique. Cet admirable dessinateur s'est toujours astreint à copier le corps humain et des draperies réelles ; dans ses contours les plus purs, la ligne conserve le nerf de la vie. L'art davidien dépersonnalise les figures, celui d'Ingres les dépouille de leur caractère matériel, mais non de leur individualité. Contemporain des héros de Guérin et de Girodet, son *Œdipe* n'a pas le profil grec, ni les membres ronds d'un marbre antique. Ingres se sentait plus près des primitifs italiens que des statuaires gréco-romains, et beaucoup s'étonnaient de son réalisme, quand Delacroix parut. Alors, devant celui qu'il appelait l'apôtre du laid, Ingres crut devoir se faire l'apôtre du beau. Jamais deux tempéraments ne furent plus opposés, et, comme l'autorité de chacun fut grande, cet antagonisme devint une rivalité de doctrine.

L'œuvre de Delacroix est trouble et agitée de toutes les passions du siècle ; Ingres méprisait son temps ; il est revenu d'Italie à Paris, sans compter s'y fixer ; un succès l'y retient, un insuccès l'en chasse ; il ne demandait, comme autrefois Poussin, qu'à se retirer à Rome, la ville des ruines et de l'histoire, et là, enfermé dans la contemplation de son idéal, il eût volontiers ignoré le monde. Delacroix montrait la Grèce en pleurs sur des ruines fumantes, ou la Liberté victorieuse sur les barricades ; pendant qu'on faisait le coup de feu dans sa rue, Ingres, derrière sa fenêtre, caressait d'un pinceau amoureux sa Vénus anadyomène. Vibrant à

Fig. 717. — Flandrin.
Napoléon III.
(Musée de Versailles)
(Cliché Hachette)

tous les souffles, emporté par ses impressions d'un moment. Delacroix disait : " Je commence une femme et je fais un lion " ; Ingres acheva sur le tard une étude entreprise dans sa jeunesse, sans que l'on puisse maintenant discerner dans *la Source* une discordance d'inspiration ou de métier. Delacroix inventait toujours et ne voulait pas qu'on imitât. Ingres imite continuellement, la nature ou les maîtres, et professe que l'on n'invente pas ; il exposa une *Apothéose d'Homère* qui devait être comme le *Credo* de la religion classique ; on y voyait les artistes et les écrivains de génie faisant au poète de l'Iliade et de l'Odyssée hommage des œuvres qu'il leur avait inspirées. D'ailleurs Ingres, pas plus que Delacroix, n'avait choisi une doctrine esthétique pour y conformer son art ; il parlait beaucoup des principes, prononçait des aphorismes acceptables par les classiques de tous les temps, mais, tout comme un romantique, il n'obéissait qu'aux avis intimes de son génie. Sans doute, sa personnalité manque un peu de profondeur, si on le compare à Delacroix ; il n'avait peut-être ni une culture très raffinée, ni l'intelligence très haute, ni la sensibilité très vibrante, ni l'imagination très riche. Mais s'il paraît ainsi un peu étroit, c'est qu'il fut trop exclusivement un artiste ; il ne pensait pas que rien au monde pût primer le tracé d'une belle ligne. Toute œuvre sortant de ses mains devait offrir au regard la volupté du parfait, comme une ciselure difficile, comme un camée ; et tandis que Delacroix brossait ses esquisses d'un pinceau impatient, Ingres, malgré la prodigieuse dextérité de son crayon, reprenait indéfiniment un même

Fig. 718. — Ingres. — Odalisque (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Fig. 719. — Ingres. La Source (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

motif pour aboutir à la forme achevée. Il est une volupté secrète dans les lignes sinueuses tracées d'une main sûre. Ingres en avait goûté le charme chez les grands dessinateurs de la Renaissance, et il est aisé de reconnaître dans ses madones et ses figures drapées le souvenir de Léonard ou Raphaël. Il doit moins à cette statuaire antique dont le marbre poli avait figé la peinture de David ; car la silhouette est, dans la statuaire, déterminée par le modèle de la forme pleine, et Ingres, au contraire, atténue le relief, tandis qu'il précise les contours avec une extrême délicatesse. Sa première œuvre, *Œdipe*, prononçait encore, à la manière davidienne, des forme saillantes, et dans le *Saint Symphorien*, un licteur est célèbre par son énergique musculature (fig. 709) ; mais Ingres, en général, ne voulait pas qu'un modelé trop heurté vint fausser la souple continuité de ses silhouettes. Les œuvres antiques auxquelles il a le plus emprunté, ce sont les peintures de vases, ces peintures de dessinateurs, filées à la pointe du pinceau ; dans quelques-uns de ses tableautins les plus précieux, la couleur est diaphane, inconsistante, pour que la figure ne perde pas sa légèreté linéaire. Souvent il s'est contenté de crayonner ses portraits, et la couleur n'aurait pu qu'alourdir leur élégance exacte ; la pointe nette du crayon sur le papier laisse, en glissant, des traits définitifs ; les ombres même sont à peine utiles pour donner un corps à ces contours ; la ligne molle ou aiguë, incisive ou émoussée, suffit à suggérer les volumes ; elle n'est jamais inerte ; toujours elle exprime une forme vivante, dégage un caractère individuel du visage ou du costume. A l'élégance florentine, Ingres joignit la précision tranchante d'un Holbein. Il est admirable que l'on puisse ainsi s'emparer du réel par quelques traits et concilier tant de vérité à la noblesse d'une draperie grecque.

Fig. 720. — Ary Scheffer
Saint Augustin et Sainte Monique
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Son dessin mélodique revient plus volontiers aux rondeurs du nu féminin qu'aux musculatures accidentées d'un corps athlétique. Les

Fig. 721. — Flandrin. La Nativité.
(Église Saint-Germain-des-Prés.)
(Cliché Hachette.)

membres qu'il dessine ne font pas d'effort ; l'attitude qu'il a aimée entre toutes, c'est celle d'un bras qui se repose, ou d'un corps souple mollement allongé ; son crayon, sur les pages d'album, suit des formes rondes, ployées, d'odalisques alanguies. Ses croquis préparatoires reviennent continuellement sur une flexion de nuque, la courbe d'une épaule la pose d'une main sur une draperie. Ses merveilleux portraits de femmes doivent une grande partie de leur élégance à cette courbe qui ondule depuis la ligne du cou, le long du bras, jusqu'aux extrémités des doigts. Le buste s'incline un peu en avant, comme pour mieux laisser tomber ces lignes détendues. Le visage l'intéresse moins, car ici le modelé ne lui permet pas autant de chercher d'élégantes sinuosités. Il fit d'admirables portraits, mais malgré lui, pour gagner sa vie ou pour complaire à ses protecteurs. Il préfère imaginer des inflexions de hanche, des reploiements d'épaule, des gorges gonflées par l'inclinaison de la tête. Les tableaux où il a mis le plus de lui-même sont de simples nudités, c'est l'*Odalisque* ou *la Source* ; des compositions plus ambitieuses ne sont que des emmêlements de corps féminins, comme *le Bain turc* ou *l'Age d'or*. Ingres a fixé des attitudes féminines d'une grâce inoubliable : la Vierge du *Vœu de Louis XIII*, vraiment divine à force de beauté, et au

Fig. 722. — Flandrin.
Portrait de jeune fille.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 723. — LETHIÈRE. — BRUTUS CONDAMNANT SON FILS.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

pied d'Homère, l'Iliade superbe, altière dans sa pose de défi, l'Odyssée enveloppée dans le mystère de sa rêverie ; la frêle Stratonice, effarouchée, pudique, repliée comme une sensitive qui craint d'être meurtrie ; les odalisques qui s'étirent de langueur, ou s'abandonnent, lassées ; *la Source* semblable à une belle plante, ingénue, épanouie et la bouche entr'ouverte ainsi qu'une corolle ; les visages féminins qu'il a peints ont toujours la candeur étonnée de l'enfance ; leurs grands yeux regardent sans fixer, sans inquiétude ni curiosité.

Mais un chef d'école ne saurait se contenter de peindre des odalisques et des portraits. Ingres devait donner l'exemple et fournir aux peintres français des modèles de compositions plus ambitieuses. Bien que son imagination ne fût guère apte à concevoir de vastes ensembles, il sut pourtant associer à une même action un grand nombre de ces figures, qu'il dessinait avec tant de perfection. Mais *le Martyre de Saint Symphorien* manquait de mouvement ; les gestes s'y combinent avec trop d'ingéniosité, et l'équilibre y paraît trop parfait ; dans ce drame, il y a excès de discipline. Au contraire, quelques années auparavant, Ingres avait, dans l'*Apothéose d'Homère* (fig. 711), créé un genre viable de peinture décorative ; il se développera tout au long du XIXe siècle, et il n'a sans doute pas achevé encore ses transformations. Ingres qui, durant de longues années, avait étudié en

Fig. 724. — COUTURE. — LES ROMAINS DE LA DÉCADENCE.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

FIG. 725. — HORACE VERNET. — LE MARÉCHAL MONCEY A LA BARRIÈRE DE CLICHY. (Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)

Italie les artistes du XVe siècle, atténue le réalisme naturel de la peinture à l'huile pour imiter la sobriété un peu abstraite des fresques florentines. Sa composition est sans profondeur, sans atmosphère et même sans lumière. Les figures placées avec symétrie prennent des poses adaptées aux lignes tranquilles de l'architecture comme les figures d'un bas-relief très plat. Il n'y a pas de mouvement pour déranger les attitudes, ni de souffle pour remuer les draperies ; les couleurs sont généralisées ; les formes sans matière ; le modelé est sans accidents, les figures sans mouvements, les tissus sans reflets, les chairs sans vie ; l'œuvre dans son ensemble est d'une élégance sereine et d'une pureté glacée. S'il a su déployer les ressources de son merveilleux dessin, s'il a senti qu'il fallait éviter le réalisme de la couleur et les effets de relief, Ingres n'a pas su aller jusqu'au bout et donner au ton général la fine paleur de la fresque ; ses élèves ont, comme lui, continué à colorier sans charme des silhouettes élégantes ou simplement correctes, jusqu'au jour où Puvis de Chavannes vint compléter cette beauté de ligne par la poésie d'un éclairage naturel et poser, comme autrefois Poussin, des figures rythmiques dans un paysage vrai.

Ingres put voir son style décoratif continué par ses élèves, Amaury, Duval, Mottez, et surtout Hippolyte Flandrin (1809-1864). Les nombreuses peintures religieuses exécutées

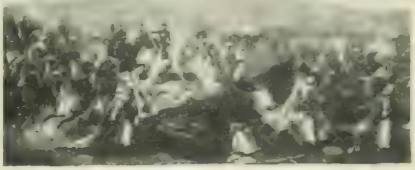


FIG. 726. — HORACE VERNET. — LA PRISE DE LA SMALA (FRAGMENT). (Musée de Versailles.) (Cliché Hachette.)

Fig. 727. — Léopold Robert. — L'arrivée des moissonneurs dans les Marais Pontins
(Musée du Louvre.) *(Cliché Hachette.)*

sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire reprennent l'*Apothéose d'Homère*. Et tout d'abord les défauts de cette manière apparaissent chez les disciples ; la froideur n'est pas le moindre ; chez ces dessinateurs sages et habiles, on voit poindre l'affectation de simplicité qui conduira peu à peu à l'imitation des primitifs. Le meilleur de ces continuateurs directs, Hippolyte Flandrin, a pourtant mis une foi ardente dans cette éloquence un peu morne. Ses compositions de Saint-Germain-des-Prés voisinent avec les barbares sculptures des chapiteaux romans, dont le coloriage fut ravivé à cette occasion. Les deux dates extrêmes de l'art chrétien se trouvent ainsi en contact. Quand on contemple en même temps la correction élégante du moderne et la lourde et gauche application du primitif, on voit alors que la puissance expressive de l'art est loin de progresser avec l'habileté. Il ne manquait rien à Flandrin pour être un peintre religieux, pas même la foi d'un Fra Angelico ; mais son art paraît une calligraphie bien frêle sur cette vieille maçonnerie romane (fig. 721-722).

Les élèves de David et plus tard ceux d'Ingres n'avaient d'abord cherché en Italie que les fantômes qui rôdent sur les ruines. Il fallait être un fantaisiste sans prétention comme Hubert Robert pour s'amuser au pittoresque des hommes et des choses, comme Claude Lorrain un poète de la lumière pour oublier les souvenirs antiques. Pourtant voici que plus d'un pensionnaire de

Fig. 728. — Delaroche. — Les enfants d'Édouard.
(Musée du Louvre.) *(Cliché Hachette.)*

Fig. 729. — Delaroche.
Bonaparte au Saint Bernard.
(Château de Windsor) (Cliché Hachette)

l'Académie de France à Rome, et parfois le directeur lui-même, se laissèrent prendre au charme des modèles italiens jusqu'à oublier de les transformer en madones ou en héros. Schnetz, Léopold Robert (fig. 727), Hébert (fig. 850) ont donné des images du pâtre romain, ou du pêcheur de l'Adriatique. En Italie, les idéalistes les plus absolus ont pu, moins difficilement qu'ailleurs, transiger avec la réalité. Dans cette nature mêlée partout d'histoire, au milieu de ce peuple dont les plus beaux types ont depuis des siècles posé devant les maîtres, une peinture, même naturaliste, paraît toujours pénétrée de poésie classique ; sur la campagne romaine plane une âme mythologique, et le Napolitain qui danse paraît bien vite un faune.

La peinture réfléchit la curiosité qui au temps de Louis-Philippe portait les esprits vers le Moyen Age. Le sujet médiéval n'a pas été réservé à l'école romantique ; les derniers davidiens, Ingres et ses élèves, ont raconté le Moyen Age aussi souvent que l'Antiquité. La Monarchie de Juillet venait de faire du palais de Versailles un musée de l'histoire de France. Tous les peintres durent, en hâte, developper de vastes compositions pour montrer les événements glorieux de nos fastes depuis le baptême de Clovis jusqu'à la conquête de l'Algérie. Dans ces séries entraient naturellement nombre de peintures napoléoniennes, ou de l'école de Le Brun, car Louis XIV et Napoléon n'avaient point laissé à leur successeur le soin de les glorifier. Presque tous nos

Fig. 730. — Delaroche.
Meurtre du duc de Guise.
(Musée Condé, à Chantilly) (Cliché Hachette)

Fig. 731. — Raffet. Le Réveil (lithographie).
(Bibl. Nat., Estampes.) (Cliché Hachette.)

peintres participèrent à cette entreprise, et il s'en faut que ces tableaux soient tous des chefs-d'œuvre. Ce sont de grands décors où des accessoires et des costumes emplissent la scène; mais trop souvent l'artiste n'était pas assez intéressé par son sujet pour y mettre de la passion, ou pas assez peintre pour y mettre du pittoresque. C'est pourtant à cette entreprise que nous devons deux grands tableaux de Delacroix, la bataille de Taillebourg et les Croisés à Constantinople, l'un tout grouillant de fureur et l'autre tout plein d'une sorte de mélancolie fastueuse (fig. 696-698).

Le plus doué pour ces pages d'histoire de France fut Horace Vernet (1789-1863), peintre facile, illustrateur habile, dont les compositions se lisent clairement. Ses innombrables tableaux militaires sont comme le récit rapide d'un troupier, disant avec la même simplicité et la même bonne humeur les actions héroïques et les aventures du cantonnement (fig. 725-726). Mais Paul Delaroche (1797-1856) est le plus représentatif de ces artistes qui se sont voués à l'illustration de l'histoire. Il satisfait la curiosité des lecteurs et auditeurs d'Augustin Thierry, Guizot ou de Barante, donnant un corps, une physionomie et un costume vraisemblable à d'illustres personnages : Élisabeth d'Angleterre, Charles Ier, Cromwell, Henri III,

Fig. 732. — Raffet. — La revue nocturne (lithographie).
(Bibl. Nat., Estampes.) (Cliché Hachette.)

Richelieu... Il avait le don de la présentation théâtrale et une réelle habileté à éveiller la curiosité ou l'inquiétude en montrant non pas la catastrophe, mais ses préparatifs ou son épilogue. Cet habile metteur en scène a fort intéressé la bourgeoisie de Louis-Philippe, et il ne la choquait pas de truculences romantiques ; son art correct plaisait à ces hommes "du juste milieu" ; on admirait en lui un Delacroix plus châtié, comme on applaudissait en Delavigne un Victor Hugo plus sage. Robert Fleury racontait aussi le Moyen Age ou la Renaissance, exprimant non sans puissance dramatique les sentiments de ses acteurs et peignant d'une couleur plus forte que Delaroche. Isabey, moins ambitieux, se contentait de faire papilloter la lumière sur le satin et le velours de ses jolies poupées et concentrait en de petites images les somptueuses colorations des grands décorateurs flamands et vénitiens.

FIG. 733. — CHARLET. — L'ARMÉE D'AFRIQUE (LITHOGRAPHIE).
(Bibliothèque Nationale. Estampes.)
(Cliché Hachette.)

C'est la bourgeoisie instruite qui lisait les pages d'histoire éloquente écrites par Delaroche ; il y eut un public beaucoup plus large pour les dessins de Raffet et de Daumier. Au-dessous des œuvres magistrales, l'imagerie populaire pullulait, directe, violente, rapide comme l'actualité. Elle conserve, fixée par la lithographie, les émotions et les passions d'un temps de fièvre. Sans Charlet et sans Raffet, nous ne saurions pas combien la France orléaniste était hantée par les souvenirs de la Révolution et de l'Empire, combien étaient restés populaires

FIG. 734. — DAUMIER. — RUE TRANSNONAIN, LE 15 AVRIL 1834 (LITHOGRAPHIE).
(Bibliothèque Nationale. Estampes.)
(Cliché Hachette.)

les volontaires en sabots de 1793, le grenadier de la Grande Armée, le conscrit de 1814 et l'Empereur au cheval blanc, avec la redingote et le petit chapeau. Le thème du "grognard" revient souvent aussi chez le peintre Horace Vernet, artiste officiel ; mais ses claires et spirituelles peintures ont moins de poésie que les gravures noiraudes où Raffet montre les carrés battus par la cavalerie comme des récifs par la vague, ou les bataillons massifs, grouillants, qui grimpent au pas de charge. C'est à ce dessinateur qu'il fut donné de fixer en image la légende napoléonienne dont rêvait l'âme romantique ; dans la *Revue nocturne*, il a fait défiler devant l'Empereur les cuirassiers aux casques chevelus, les chevaux fantastiques surgis des ténèbres et tout couverts encore des haillons de la nuit ; et ailleurs, dans un paysage étrange d'ossements, voici un tambour lancé, marchant d'un pas si farouche, battant le réveil avec tant de fureur qu'il soulève en passant un nuage de fantômes et que la tempête d'héroïsme emporte déjà ces pâles revenants (fig. 731-732).

Fig. 735. — Gavarni. — Lithographie. — Mr Emile Jolibois? — C'est moi. (Bibl. Nat., Est.) (Cl. Hachette.)

Fig. 736. — Daumier. — Les Divorceuses (Lithographie). (Bibliothèque Nationale, Estampes.) (Cliché Hachette.)

La lithographie a tenu un rôle actif, polémique ; instantanée comme l'article de journal, elle a sa part dans les batailles politiques sous la Monarchie de Juillet. Entre 1830 et 1835, quelques années de liberté relative ont suffi pour que Louis-Philippe en restât une des figures historiques les plus caricaturées. Des images populaires, signées parfois par de grands artistes, Decamps ou Daumier, ont exprimé le mépris et la haine

contre Charles X, le roi déchu, et contre Louis-Philippe, le roi imprevu, surgi d'une Révolution populaire. Henry Monnier fit parler Joseph Prudhomme, le bourgeois aux affaires, bouffi de son importance, abêti de pretentions philosophiques, le niais epanoui qui mourra sans savoir qu'il n'est qu'un solennel imbecile ; Gavarni crayonnait d'une main alerte la vie elegante, les rejouissances du carnaval, la bohème de l'étudiant et les infortunes conjugales du garde national. Daumier surtout a laissé des images puissantes, atroces, de la société ; le roi et sa bourgeoisie censitaire, tout occupés à digerer une Revolution dont ils veulent vivre et dont ils mourront. Daumier traite la figure humaine avec une étonnante audace ; son outrance emportée révele un temperament encore tout romantique ; il déforme, tord, étire ou gonfle les corps et les visages, pour montrer un caractere et faire saillir plus violemment un type. Ces grands caricaturistes ont été des précurseurs de l'art réaliste ; la société orléaniste revit avec le *Joseph Prudhomme* d'Henry Monnier, la *Lorette* de Gavarni, *le Ventre législatif*, le *Robert Macaire* de Daumier, en attendant son *Ratapoil*, agent impérialiste. Le grotesque romantique prépare la laideur exacte et plate du réalisme.

Fig. 737. — Devéria. Femme en toilette de bal. Lithographie. (Collection Rouart.)

Fig. 738. — Gavarni. — Grisettes (Lithographie). (Bibliothèque Nationale, Estampes.) (Cliché Hachette.)

Classiques et romantiques, malgré leurs divergences, présentaient ce caractère commun d'être, les uns et les autres, peintres d'atelier, de musée et de salon. Boucher, autrefois, avait montré à décorer un panneau de boudoir, David à colorer un héros d'après

l'antique, Ingres à dessiner un modèle vivant, Delacroix à fixer de brillantes fictions ; personne n'avait encore recommandé aux peintres d'aller en plein air planter leur chevalet, pas même Joseph Vernet. L'idéalisme classique avait omis le paysage. Et pourtant, depuis des années déjà, les littérateurs décrivaient la nature ; une sentimentalité nouvelle s'épanouissait devant les aspects rustiques. Elle est un produit d'extrême civilisation. On ne sent tout le prix de la liberté que lorsqu'on ne la possède plus ; les Parisiens surtout s'étaient épris des arbres et des champs dont ils étaient privés. Parmi ces citadins s'échappant vers la banlieue, il y avait aussi des peintres. Un peu plus tard, un de ses amis écrivait à Rousseau, le grand paysagiste : " Te rappelles-tu le temps où, dans nos mansardes de la rue Taitbout, assis sur nos fenêtres étroites, les pieds pendants au bord du toit, nous regardions les angles des maisons et les tuyaux de cheminée que tu comparais, en clignant de l'œil, à des montagnes et à des grands arbres épars sur les accidents du terrain ? Ne pouvant aller dans les Alpes ou dans les joyeuses campagnes, tu te faisais avec ces hideuses carcasses de plâtre un paysage pittoresque. "

Fig. 739. — Daumier. — Les Voleurs et l'âne.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Fig. 740. — Marilhat. — Ruines de la mosquée du Calife Hakem, au Caire.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Les premiers qui s'étaient essayés à peindre la campagne, obscurs artistes que leurs contemporains n'ont pas remarqués, n'osaient trop s'éloigner de la ville ; ils s'arrêtaient au premier relai de la diligence

et rapportaient quelque vue de Meudon ou de Vincennes ; on devine Paris sur l'autre pente de l'horizon ; ce n'est pas encore la nature solitaire et silencieuse ; elle paraissait un spectacle mort en un temps où personne n'avait encore pénétré l'âme secrète des choses inanimées. Mais la poésie romantique apprit aux hommes à retrouver dans les paysages des reflets de leurs passions ; parmi les premiers qui en peignirent, beaucoup, en représentant des nuages ou des arbres, semblent préoccuper de révéler des " états d'âmes ". D'abord les difficultés furent d'ordre technique ; c'était un objet bien nouveau pour ces peintres d'histoire ou de portrait que des feuillages, des nuages et des lointains. Que d'habitudes à oublier ! Que de termes nouveaux à inventer ! On l'avait bien vu, quand de sincères artistes, à la fin du règne de Louis XVI, voulant copier de l'herbe et de l'eau d'après nature, n'avaient trouvé sur leur palette qu'une couleur terne et sans lumière. Au moins l'audace de Delacroix et les fantaisies romantiques ont-elles montré que la couleur pouvait être traitée avec liberté ; au lieu de l'étendre en un enduit, sagement glacé, Delacroix, quand il peignit le *Massacre de Scio*, juxtaposa des teintes éclatantes, des touches franches, laissant aux yeux le soin d'égaliser ces tons vifs ; Delacroix avait déjà été inspiré par les paysagistes anglais ; les paysagistes français bénéficièrent de son exemple. Mais Delacroix était peintre d'histoire ; et, malgré tout, comme celle des classiques, sa manière était faite bien plutôt pour la figure et les

FIG. 741. — ISABEY. — VUE DE DIEPPE.
(Musée de Nancy.) *(Cliché Hachette.)*

FIG. 742. — G. MICHEL. — AUX ENVIRONS DE MONTMARTRE.
(Musée du Louvre.) *(Cliché Hachette.)*

Fig. 743. — Huet. — L'inondation à Saint-Cloud
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

draperies que pour le feuillage persillé, les nuages inconsistants ou les aspects du sol.

Ce que désigne le mot "nature" est d'une prodigieuse complexité, et les peintres de cette nature auraient peut-être éprouvé plus d'incertitude dans leurs recherches si, avant eux, les Hollandais du XVIIe siècle n'avaient composé d'admirables paysages et montré comment on peut grouper des arbres, opposer la lumière du ciel à son reflet dans l'eau et la solidité du sol aux masses flottantes des nuées. La première génération de nos paysagistes est de la famille hollandaise ; ils ont été perspicaces et sincères ; mais des souvenirs lointains dominent leur travail personnel. L'élaboration que les maîtres de Harlem ou d'Amsterdam avaient fait subir à la nature a rendu plus facile son assimilation par la peinture française. Jusqu'aux impressionnistes, nous retrouverons leur vision dans la manière de choisir et arranger le site.

Les débuts du paysage furent hésitants. Un oublié, Georges Michel, montre une sincérité puissante malgré des procédés un peu frustes. Des nuages d'ardoise sur une terre fauve donnent à des environs de Montmartre la mélancolie majestueuse d'un Ruysdaël (fig. 742). Puis une sentimentalité vague a brouillé la vue de plus d'un peintre ; la rêverie romantique, chez beaucoup, troublait la vision. Il y avait encore trop de lyrisme dans leur contemplation pour qu'ils pussent, avec candeur, regarder des nuages et des arbres. Chez Paul Huet, la nature est aussi émouvante que chez Delacroix. Le paysage, sans doute, est observé et copié

Fig. 744. — Corot. — Vue du Colisée
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

avec plus de conscience ; mais le peintre s'efforce d'en dégager une couleur sentimentale et comme le sens d'une méditation. Parfois il la montre tendre, printanière ; mais il a préféré les aspects tragiques, une inondation dans un paysage d'hiver, ou la lutte furieuse des vagues dans la tempête (fig. 743). D'autres, comme Cabat, ont pâti d'ambitions presque poussinesques. Il voulut donner l'aspect de l'éternité à des images changeantes ; ses arbres et ses nuages montrèrent alors une majesté de décors mythologiques. Par contraste, un de la Berge s'appliquait minutieusement, détaillant comme à la loupe un arbre dans son feuillage et les rugosités de son écorce, épelant lettre à lettre le langage touffu de la nature, regardant avec trop d'attention pour bien voir, peignant avec trop de conscience pour bien peindre.

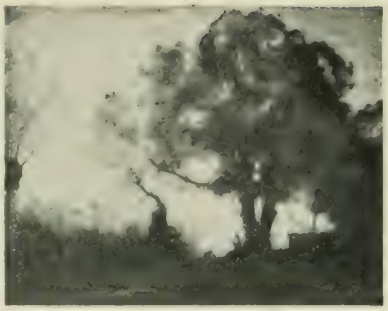


Fig. 745. — Corot. — Souvenir d'Italie.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Cependant, dès 1830, un jeune homme, Corot (1796-1875), avait déjà fort avancé dans la découverte de la nature et de ses vertus pittoresques, parce qu'il ne s'embarrassait pas de mille difficultés qui arrêteront plus d'un paysagiste. Il n'appartient pas au groupe des peintres dits de l'école de Fontainebleau ; il ira plus loin que tous, après être parti du paysage historique, à la manière d'Aligny et de son maître Bertin. Dans sa longue et féconde existence, Corot a sans doute varié ses effets, mais toujours il a ramené le paysage le plus complexe à un jeu nuancé de valeurs lumineuses. Les couleurs locales s'atténuent, s'effacent, pour n'en pas

Fig. 746. — Corot. — Les étangs de Ville-d'Avray.
(Musée de Rouen.) (Cliché Hachette.)

fausser la modulation délicate. Toujours le fouillis confus du feuillage, que les Hollandais aimaient à détailler finement ; toujours la dureté rocailleuse du premier plan, le pelage hirsute d'herbes sèches, ou la crudité acide de la prairie sont enveloppés d'un voile léger de pénombre. Même dans la lumière, une humidité brumeuse pâlit la verdure de sa blancheur diaphane ; elle est bien limpide, pourtant, cette lumière, mais elle caresse les choses et ne les sculpte pas ; c'est presque toujours celle du crépuscule ou de l'aube, quand les rayons obliques projettent au loin de grandes ombres indécises, et ces ombres ne sont jamais opaques, et cette clarté n'est jamais très éclatante. Peinture souple surtout par la finesse de ses nuances ; les choses n'existent plus en elles-mêmes ; leur matérialité disparaît dans ce mystère mouvant de l'ombre, nappe d'air où vibrent toujours quelque atomes de lumière ; dans les dernières œuvres, les ombres s'allègent, se subtilisent encore ; leur blanche humidité est traversée d'étincelles d'argent, de lueurs satinées, une feuille mouillée ou quelque écorce blanche et lisse. Et c'est ainsi que la même gamme de valeurs — indépendante des couleurs matérielles — peut servir à représenter les paysages secs d'Ombrie et les régions pluvieuses de Picardie, les végétations d'Italie, l'herbe brûlée, les pâles oliviers et les cyprès poussiéreux, comme les bouleaux argentés, les saulaies aux feuilles tremblantes, les herbes perlées de gouttes de rosée. Et c'est ainsi que Corot, le plus sincèrement du monde, a pu confondre

FIG. 747. — COROT. — LE BAIN DE DIANE.
(Musée de Bordeaux) (Cliché Hachette)

FIG. 748. — COROT. — PAYSAGE
(Musée de Lille) (Cliché Hachette)

dans sa mémoire le lac d'Albano et l'étang de Ville-d'Avray, la craie toscane et le brouillard d'Ile-de-France. Quand, parfois, son paysage s'amplifie, et que ses lignes majestueuses évoquent tout naturellement quelque figure mythologique, il n'est pas jusqu'à ses nymphes et ses faunes qui ne paraissent être des fantômes chimériques, des formes lumineuses, falotes, comme des flocons de brume déchirée par la brise et jouant parmi les rayons de la lune. La manière de Corot, qui fut celle de Claude Lorrain et qui sera celle de Cazin et de Pointelin, a plus de prise que toute autre sur notre âme. Tandis que beaucoup cherchent à faire de la nature un portrait exact ou s'efforcent de lui donner une physionomie sentimentale, Corot contemple ingénument, mais retient seulement les éléments immatériels, l'atmosphère et la clarté qu'elle contient. Simplifiée, spiritualisée, fixée dans la mémoire, estompée par nos facultés d'oubli, cette réalité est déjà du rêve (fig. 744 à 750).

Fig. 749. — Corot. — Route d'Arras.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Fig. 750. — Corot. — Le beffroi de Douai.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Devant le site le plus complexe, Corot trouve instantanément, sans inquiétude et sans effort, une souple et pure mélodie qui en dégage l'âme. Rousseau (1812-1867) s'est, au contraire, dispersé dans l'infini de la nature ; il a voulu en saisir une image totale ; il s'est, de toutes ses forces, appliqué à fixer ses aspects variés, plaines des Landes, rochers d'Auvergne et surtout vieux chênes de la forêt de Fontainebleau. Sa manière est difficile à définir, parce que le peintre s'est

Fig. 751. — Rousseau. — La mare dans les Landes. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

peu mêlé à son œuvre et parce qu'elle suit la réalité dans ses variantes. Ses tableaux n'ont pas d'autre caractère commun qu'une même application fervente, grave et, pour ainsi dire, religieuse. Il se disperse dans la nature, comme elle divers, inégal ; il ne sait au juste quel effet il cherche ; il se laisse entraîner et perdre dans la forêt, comme le petit Poucet, et la perpétuelle indécision qui fait honneur à sa conscience d'artiste a gâté une grande part de son œuvre. Sa vision retient trop de menus details ; il se trouve hésitant devant les broussailles, les mousses et les feuillages ; il jette alors de petites taches de son pinceau hirsute et usé ; mais il met ainsi une vibration lumineuse que Dupré et Huet empâtaient dans leur couleur grasse. C'est surtout quand il nous raconte la vie du végétal qu'il se montre conscient et assuré. Il s'est fixé dans la forêt de Fontainebleau pour en portraiturer les vieux chênes. Il ne nous dit pas toujours l'heure, ni même la saison, car la lumière jette sur les choses une parure changeante, et Rousseau veut saisir la ressemblance, c'est-à-dire un caractère permanent. Mais, de l'arbre qu'il peint, il ne cache rien, son essence, son âge ; voici le vieux tronc tourmenté qui a tant souffert sur ce sol rocailleux ; les branches noueuses, qui ont peine pour atteindre la lumière, et ce feuillage dense, sombre, mystérieux, où le soleil ne pénètre pas : petites toiles broussailleuses et comme rongées de lichens, où l'on devine le grouillement innombrable et

Fig. 752. — Rousseau. — La hutte aux charbonniers. (Collection Gould.)

menu des insectes et des mousses, tandis que le bruissement continu du vent dans les grands arbres emplit le silence de la forêt. Il ne manque pas de nous montrer que cette branche trop lourde et trop vieille s'est brisée, et qu'en un jour d'ouragan cet arbre fut jeté bas et ne tend plus vers le ciel qu'un moignon jauni, un tronc fendu dont les pointes aiguës nous rappellent le déchirement du bois sec. Les arbres de Ruysdaël ou d'Hobbema ont, sans doute, inspiré Rousseau ; mais les Hollandais mettaient-ils dans la copie une telle fidélité, un tel acharnement d'exactitude ? Ont-ils laissé une galerie aussi variée et peint aussi puissamment des personnalités végétales (fig. 751 à 754) ?

Fig. 753. — Rousseau. — Sortie de forêt. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Auprès de lui, dans la forêt, peignait Diaz. Dans le demi-jour des sous-bois, quelques rayons perçant l'obscur fourré viennent allumer des étincelles sur l'herbe humide, les mousses veloutées, l'or des feuilles mortes, ou l'écorce argentée des bouleaux ; spectacle si plein de mystère et d'émerveillements qu'un Diaz s'est laissé dévoyer de la probe vérité par une sorte d'ivresse de la couleur. La nature la plus sévère est assez riche pour éveiller la fantaisie des coloristes. Ses copistes l'oublient alors pour s'amuser des variations qu'elle inspire ; plus d'une fois, nous verrons pousser ainsi sur le robuste tronc de l'art naturaliste des branches folles qui s'achèvent en fleurs délicieuses et stériles.

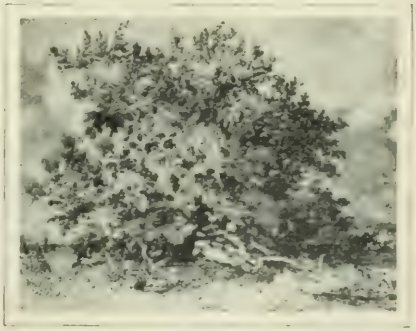


Fig. 754. — Rousseau. — Le chêne ensoleillé. (Collection Mesdag.)

L'art de Jules Dupré est, au contraire, vigoureux. Il ne lui suffit pas de fixer un effet épisodique, curieux, amusant ; il

Fig. 755. — Daubigny. — Les bords de l'Oise. *(Musée du Louvre)* *(Cliché Hachette.)*

ne se disperse pas à suivre dans leur babillage particulier les herbes, les mousses, les petites branches. Il compose fortement et sacrifie une foule de détails à un effet robuste ; les grandes masses sont bien placées, la plus grande clarté ramassée au centre, l'ensemble solide et compact. D'ailleurs, les oppositions de lumière, les jeux de la couleur sont poussés à un degré extrême ; dans sa pâte épaisse, on devine, comme dans les œuvres de Decamps, une chimie compliquée, des combinaisons savantes pour forcer la couleur à rendre davantage. Dans cette couleur grasse, les verts profonds se muent en teintes rousses. L'effet est doux et fort, comme dans les bois d'automne. L'esquisse, faite d'après nature, se transforme à l'atelier ; l'arbre, la maison, le troupeau, l'humble motif pris au réel, s'amplifie, s'isole, et prend une auguste majesté ; une étude exacte du paysage tourne bien vite au décor romantique (fig. 758, 760, 761).

Les artistes plus jeunes comme Chintreuil, Daubigny, ne sont déjà plus des initiateurs ; le chemin fut, pour eux, moins épineux, car d'autres avaient passé. Leur œuvre a le charme riant des œuvres conçues sans douleur. Chintreuil est pur, printanier, lumineux ; ainsi que les impressionnistes, venus longtemps après, ce peintre n'a sur sa palette que des couleurs claires (fig. 759). L'œuvre de Daubigny est imprégnée de la fraîcheur des champs ; une forte sève semble courir dans cette peinture abondante, facile et sereine comme une terre fertile ; l'effet est toujours d'une grande douceur, bien que le pinceau affecte parfois la rudesse ; le métier se fait

Fig. 756. — Diaz. — La mare aux fées. *(Collection Gould.)*

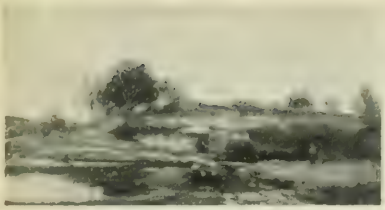


Fig. 757. — Daubigny. — L'Écluse d'Optevoz. *(Musée de Rouen.)* *(Cliché Hachette.)*

libre jusqu'à paraître fantaisiste, bien que le peintre approche de plus en plus la stricte exactitude. Quelques-uns de ces paysages, par leur exécution elliptique, font penser à une impression instantanée. Daubigny restera surtout le peintre des vallées tranquilles et des hautes herbes humides piquées de fleurs ; des lignes stables, des prairies bien étalées, une rivière lente, plate, qui réfléchit le vaste ciel et les peupliers du bord : le paysage que contemple le canotier rêveur, voguant à la dérive. Cette nature invite au bonheur et donne déjà du bien-être. Dans les paysages de Corot, on voit parfois un pâtre flûtiste ; dans ceux de Daubigny, on devine le pêcheur à la ligne (fig. 755, 757, 762).

Parmi ces paysagistes, il y eut, comme en Hollande, des animaliers. Parmi nos Ruysdaëls et nos Hobbémas, il y eut des Paul Potters. On ne se contente pas de placer des troupeaux dans les pâturages ; les moutons et les bœufs furent le motif principal de la composition. Brascassat peignait des taureaux rouges, blancs, luisants, vernis comme des marrons frais sortis de leur bogue. Les moutons de Charles Jacques, au contraire, sont laineux et sales ; ils sont d'un vrai animalier qui connaît le troupeau, sa manière de s'entasser, de se disperser, et la vraie place du berger et du chien (fig. 763). Les animaux de Troyon sont plus ambitieux et visent à l'effet ; la masse des grands ruminants se déplace majestueusement sur l'horizon, et le paysage, sans être tout à fait insignifiant, est habilement sacrifié de manière à les bien faire valoir (fig. 764).

Ici, vers le milieu du siècle, peut se fermer ce premier chapitre de l'histoire du paysage français ; ce fut la période, pour ainsi dire, hollandaise ; par l'exécution grenue et

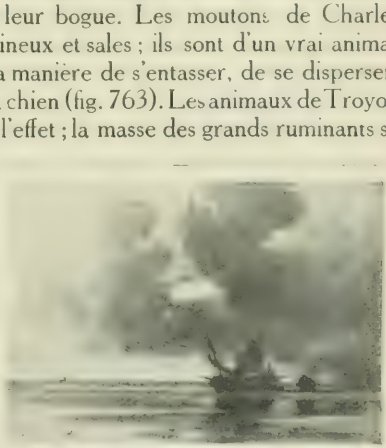


Fig. 758. — Jules Dupré. — A marée basse. *(Cliché Giraudon.)*

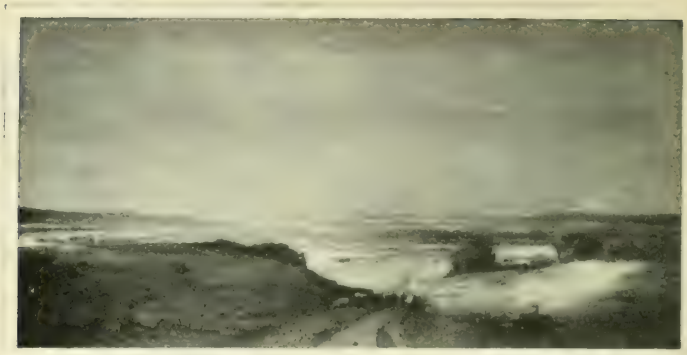


Fig. 759. — Chintreuil. — L'espace.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

minutieuse, par la mise en place, par le choix du site, par les dimensions de leurs cadres, ces peintres dits de l'école de Fontainebleau rappellent fort les maîtres de Harlem et de La Haye. Mais l'école française n'en restera pas à cette première forme. Le paysage est cher aux artistes qui aiment mieux observer qu'inventer, et l'aptitude à trop bien copier immobilise la peinture et abrège la vie d'une école. Quand ils eurent achevé le portrait de leur pays, les Hollandais déposèrent leur pinceau. Le paysage français, au contraire, va continuer son évolution ; il ne restera pas un genre délimité. Les objets inanimés n'existaient que par rapport à l'homme ; le paysage va gagner sur l'homme même ; sa personnalité se dispersera dans le mirage de la lumière et le reflet des choses. Le vocabulaire pittoresque va s'enrichir de sensations inédites ; le paysage transformera la peinture entière et renouvellera nos habitudes visuelles.

Fig. 760. — J. Dupré. — Le Matin.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

La statuaire est moins impressionnable que la peinture ; des nécessités techniques, matérielles, imposent une lente continuité à cet art, même

en temps de révolution violente. A la fin du XVIIIe siècle, les sculpteurs n'avaient pas aussi rapidement que les peintres subi les effets de l'idéalisme et de l'archéologie. Déjà, depuis longtemps, les héros romains avaient remplacé les bergers de Boucher, alors que Pajou et Houdon modelaient encore des œuvres spirituelles et voluptueuses. Pourtant le statuaire ne pouvait continuer à exprimer des sentiments disparus. Houdon, Pajou, Clodion, virent donc leur verve s'éteindre lentement dans l'atmosphère glacée de l'art davidien. Quand, sur l'arc du Carrousel, ils sculptaient en bas-reliefs les exploits de la Grande Armée ou statufiaient le César moderne, ils cherchaient la forme généralisée et la rondeur banale que la peinture venait d'adopter pour ressembler à l'antique. L'architecture de l'Empire a remis à la mode le bas-relief décoratif, très atténué, et cependant de contours nets, comme l'avaient aimé les décorateurs de la Renaissance. Plus d'une Victoire en l'honneur de Napoléon révèle une parenté évidente avec les allégories de Jean Goujon. Mais la statuaire manquait alors

FIG. 761. — J. DUPRÉ. — LE VIEUX CHÊNE.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

FIG. 762. — DAUBIGNY. — LE PRINTEMPS.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 763. — Charles Jacques. — Troupeau de moutons.
(Ambassade de France à Berlin.) (Cliché Hachette.)

d'un David qui animât de sentiments forts ce style uniformément noble. Les Chaudet, les Bosio et aussi l'Italien Canova, qui travailla pour Napoléon, n'ont pas laissé d'effigie où revive l'héroïsme de l'époque, comme la *Distribution des Aigles* ou le *Champ de bataille d'Eylau*. Une fois de plus, les sculpteurs se heurtèrent à cette difficulté de représenter le costume moderne. Ils étaient si ferus d'antiquité, si assurés dans leurs principes, qu'ils en acceptaient les pires conséquences et n'étaient point choqués par le Napoléon en toge de Chaudet, le Napoléon de Canova, nu comme le Mars Borghèse, quelques généraux de la République ou de l'Empire aussi peu vêtus que des Apollons. Les époques réalistes préfèrent la laideur des vêtements modernes à cette absurde nudité. Il y a dans la statuaire une sorte d'antinomie qui n'est pas près d'être résolue ; à cet art qui a pour fin d'imiter les formes de la vie, on propose un costume inerte. Les statuaires ont donc taillé dans le marbre des pectoraux et non des redingotes, des jarrets et non des bottes. Il faut seulement regretter qu'ils n'aient pas mieux fixé la palpitation profonde de la vie dont ils modelaient avec tant d'application la forme extérieure.

La sculpture, langage de formes définies, se prête mal à traduire la rêverie lyrique. La génération des sculpteurs élevés dans les ateliers de l'Empire dut assister à la tourmente romantique sans que leur manière classique en fût beaucoup transformée. Ils ne purent, comme les peintres, changer de personnel, abandonner l'Olympe pour les divinités brumeuses d'Ossian ; les nudités antiques offraient

Fig. 764. — Troyon. — Bœufs se rendant au labour.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

trop de ressources plastiques pour être sacrifiées aux chevaliers ou châtelaines gothiques. C'est donc la musculature des héros grecs que les sculpteurs chargèrent bien souvent d'exprimer les passions romantiques.

Fig. 765. — Troyon. — La Bardière.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Le gouvernement de Louis XVIII avait seulement demandé à Bosio, à Lemot, de remplacer les effigies de Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, brisées par la Révolution ; mais ce n'était là qu'un travail de restauration. La Monarchie de Juillet eut bien d'autres ambitions. Le règne de Louis-Philippe a vu naître plus de statues que celui de Louis XIV, mais le Roi-citoyen glorifiait la nation et non la monarchie ; de ce temps datent les Villes de France assises sur la place de la Concorde, autour de l'obélisque, quelques-uns des Héros alignés dans les avant-cours de Versailles, les Femmes de France au Luxembourg, médiocres statues que le décor charmant du jardin rend plus aimables que bien des chefs-d'œuvre.

Quand elle n'était pas purement décorative, la sculpture, jusqu'à ce jour, avait été religieuse, mythologique, monarchique ; et voici que son rôle s'élargit indéfiniment. Réservé aux dieux, puis aux rois, cet art va maintenant consacrer l'immortalité des " grands hommes ". Un culte ne vit pas sans images ; le culte des héros a donné à la statuaire une vitalité nouvelle. Des souscriptions nationales permirent d'élever des statues dans toutes les villes qui avaient vu naître un général victorieux, un savant, un inventeur ou un artiste : l'histoire de France fut exploitée par les sculpteurs comme elle

Fig. 766. — Troyon. — La provende des poules.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

l'était par les peintres dans les galeries de Versailles. La Révolution, l'Empire, le siècle de Louis XIV, la Renaissance, le Moyen Age même fournirent l'occasion de nombreuses images.

L'artiste qui a le plus contribué à cette œuvre nationale est David d'Angers (1788-1856). Jacobin et classique, comme son homonyme, le peintre des Sabines et de Marat, il fut passionnément épris de l'antique et remué violemment par les fureurs politiques de son temps ; un frisson de vie moderne agite cet idéaliste ; son œuvre déborde d'une énergie jusqu'alors inconnue dans les œuvres imitées du Laocoon et de l'Apollon du Belvédère. Sur le fronton du Panthéon, la Patrie, assistée de la Liberté et de l'Histoire, distribue les couronnes de l'immortalité, et de chaque côté, des savants, des artistes, des juristes, des généraux, Bonaparte et ses grenadiers, tendent la main. David (fig. 772) a résumé dans ce triangle l'œuvre de glorification à laquelle s'intéressait alors toute la France. Innombrables sont les effigies des " grands hommes " qu'il a sculptées ; sauf quelques exceptions — Racine à La Ferté-Milon — il leur a donné hardiment un costume moderne. Sur un socle, dont les flancs sculptés racontent des épisodes glorieux, détaillent symboliquement les bienfaits d'une invention, se dresse une effigie monumentale ; la tête est énorme, les traits tourmentés, la silhouette entière en mouvement. Des bustes et des médaillons nombreux de

Fig. 767. — Jouffroy. Jeune fille disant son premier secret à Vénus (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Fig. 768. — Cortot. — Le soldat de Marathon. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

David d'Angers révélent un disciple de Gall qui veut à tout prix montrer les marques du génie dans les traits du visage ou les bosses du crâne ;

Fig. 769. — David d'Angers. — Médaillon de Victor Hugo.

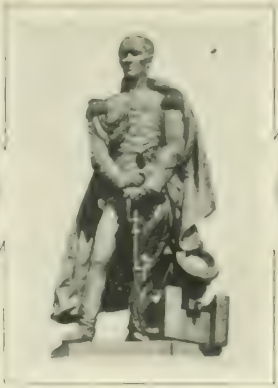


Fig. 770. — David d'Angers. — Drouot, à Nancy. (Cliché Neurdein.)

Fig. 771. — David d'Angers. — Médaillon de Mme Récamier.

mais cette phrénologie étonne sans convaincre ; la déformation du visage a mieux servi des caricaturistes comme Dantan ou Daumier dans leurs portraits charges.

En 1837, en même temps que le fronton du Panthéon, était achevé le groupe fameux sculpté par Rude sur l'Arc de Triomphe de l'Étoile. C'est Rude (1784-1855) surtout qui fut assez puissant pour forcer le corps humain à suggérer la fougue des passions. Il passe dans son œuvre toute classique un souffle d'épopée ; exalté encore par les souvenirs de la Révolution et de l'Empire, il ne distingue pas nettement si sa fièvre lui vient de Léonidas ou de Napoléon, de Brutus ou de Mirabeau.

Rude aussi parle encore le langage traditionnel ; ses volontaires sont des soldats romains ou grecs ; des casques de centurion

Fig. 772. — David d'Angers. — Fronton du Panthéon. (Cliché Hachette.)

Fig. 773. — Foyatier. Spartacus. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

se mêlent à celui de Périclès ; ce ne sont pas les va-nu-pieds moustachus de Raffet. Ils vont d'un pas assuré que l'on sent irrésistible ; l'âme qui les emporte, le sculpteur, audacieusement, l'a montrée dans cette *Marseillaise* furieuse qui hurle sur leur tête. Ce groupe colossal est une des rares œuvres modernes où frémisse une âme collective ; bien des hommes de France, devant une telle image, ont dû sentir une exaltation héroïque monter du fond d'eux-mêmes comme aux cris d'airain d'une marche guerrière. L'humanité d'où jaillirent de telles œuvres était chargée des souvenirs de 1793. La royauté de Louis-Philippe, qui a réprimé tant d'émeutes et démoli tant de barricades, n'a pu étouffer l'explosion d'art révolutionnaire. Il a fallu attendre près d'un demi-siècle avant que fût immortalisé par la statuaire cet instant solennel où la Révolution prit les armes, l'année de Valmy (fig. 775).

Louis-Philippe a contribué à l'apothéose impériale ; l'Empereur aussi eut sa part dans cette glorification du passé. Quand ses cendres furent rapportées de Sainte-Hélène, Visconti construisit un tombeau monumental aux Invalides. Une sorte de fatalité unit à chaque instant le nom de Napoléon à celui de Louis XIV, au Louvre que l'Empereur voulait achever, à Versailles où se développe la série de ses batailles, sur la place Vendôme où la colonne de la Grande Armée a remplacé la statue du Grand Roi, enfin sous la coupole de Mansart. On éprouve là combien la grandeur des souvenirs et la majesté de l'histoire ajoutent de beauté aux monuments de l'art ; le sarcophage pesant de Visconti ne paraît pas trop lourd pour la gloire qu'il porte, et les gracieuses Victoires qui veillent tout autour montrent une gravité inaccoutumée dans les figures de Pradier (fig. 783).

Fig. 774. — David d'Angers. Philopœmen (Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

Fig. 775. — Rude. — Le chant du départ. Arc de Triomphe de l'Etoile. (Cliché Hachette.)

Ce gracieux élève de Bosio par la pureté de la forme et l'élégance du sentiment ne plaisait pas moins aux romantiques qu'aux classiques. Sa manière ou sa main se retrouve dans quantité de monuments ou d'objets décoratifs de ce temps, fontaines ou pendules (fig. 780, 782).

Des sculpteurs suivirent de plus près l'élan romantique qui entraînait alors les peintres ; il y en eut, comme Jehan du Seigneur, qui, pour exprimer mieux de violentes passions, déchaînèrent des tempêtes musculaires (fig. 781). Préault pensait, comme Delacroix, que la fougue de l'improvisation, la verve de l'exécution peuvent seules traduire des sentiments sincères et que l'œuvre sera plus vivante si l'artiste s'est battu avec son bloc de pierre. Il a réussi, parfois, à faire jaillir du marbre ou du bois comme un cri de passion ; mais la matière semble avoir souffert des empreintes brutales de son génie tourmenté (fig. 779).

Seul Barye (1796-1875) a pleinement réussi une œuvre affranchie de la tradition classique. Il étudiait au Muséum les animaux, leurs silhouettes particulières, leurs attitudes, et reconstituait ensuite leur vie farouche du désert. C'était tout un empire inconnu ajouté au domaine un peu étroit de la statuaire ; car les lions égyptiens sont des figures décoratives, et les Grecs n'ont guère étudié que le cheval. Les animaux de Barye sont des portraits : monuments ou bibelots, groupes gigantesques ou simples presse-papiers, ils sont d'une vitalité puissante ; le bronze sombre et luisant suggère le glissement des muscles sous

Fig. 776. — Rude. — Napoléon s'éveillant à l'immortalité. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Fig. 777. — Rude. — Statue du Maréchal Ney, à Paris. (Cliché Hachette.)

le rude pelage ; les courbes et les reploiements sont comme des ressorts bandes aux détentes irrésistibles ; les fauves apparaissent dans la lutte constante pour la nourriture, rampants, bondissants, tapis sur la proie, et l'on entend les grognements de plaisir et les craquements de l'os broyé : effroyable et silencieuse bataille du fort qui a faim et du faible qui fuit. L'œuvre de Barye est une des plus belles découvertes de la statuaire moderne ; elle offre cette rare qualité que les moyens de l'artiste conviennent à ses intentions. Après lui, Cain, Dalou, Gardet, dresseront encore des lions altiers aux portes des palais, et Frémiet se rappellera les silhouettes accidentées, aiguës, de ses cavaliers. Depuis Barye, les lions frisés et paternes qui, dans les jardins publics, sourient aux enfants, la patte sur une boule, ont fait place aux masses étranges des grands fauves et à l'acharnement de leurs corps à corps mortels.

La Révolution avait rompu la continuité de notre art traditionnel, monarchique et religieux. Elle avait brisé bien des effigies de saints ou de rois et violé beaucoup de tombes ; une transformation aussi profonde que l'avènement du Christianisme, la Réforme ou la Révolution, ne saurait se produire sans que la société nouvelle détériore le mobilier de la société qu'elle remplace. Les œuvres d'art ne sont pas des formes inertes, mais comme des idoles hantées. Malgré les décrets de la Convention, la répression contre l'ancien régime s'exerça farouchement sur tout ce qu'il laissait après lui.

Fig. 778. — Rude. — Tombeau du général Cavaignac. (Cimetière Montmartre.) (Cliché Hachette.)

FIG. 779 — PRÉAULT. CRUCIFIX. (Eglise Saint-Gervais, à Paris) (Cliché Hachette)

Quand fut apaisée cette vague de fureur, on tenta de réconcilier le monde moderne avec les restes du passé. Il y eut une restauration artistique comme une restauration religieuse et monarchique. Statues mutilées, tombeaux, sépultures violées, châsses vidées n'étaient plus que d'inoffensifs objets d'art : documents pour les historiens, trésors pour les amateurs ; des musées recueillirent ces épaves d'églises ; la dévotion archéologique remplaça la dévotion religieuse. Il n'est pas étonnant que le sentiment esthétique ressemble tant à une sorte de piété laïque, puisque les œuvres d'art ne sont bien souvent que les accessoires désaffectés d'un culte.

Deux hommes ont puissamment contribué à cette réconciliation, au nom de la beauté, entre la France moderne et celle du Moyen Age : Chateaubriand, qui révéla aux romantiques la puissance sentimentale des monuments gothiques, et Lenoir, qui, pendant la tourmente révolutionnaire, recueillit dans son " Musée des monuments français " les vieilles pierres, tombeaux et statues, arrachés à leur asile et jetés à la voirie. Le *Génie du Christianisme* et les reliques accumulées dans le musée des Petits-Augustins ont enfiévré l'imagination française. Le Moyen Age se révéla, mystérieux, émouvant, coloré, comme dans le demi-jour mystérieux des cathédrales ; les plus purs classiques, Ingres lui-même, ont comme les autres rêvé du Moyen Age ; les premiers qui l'étudièrent y apportèrent une telle émotion qu'un reflet de leur poésie vient encore parfois éclairer l'obscure activité des érudits. Chateaubriand et Lenoir ont donné le branle à ce travail nombreux et dispersé qui va occuper ce XIXe siècle, grand éplucheur d'archives, catalogueur de monuments, restaurateur de ruines et conservateur de musées.

L'architecture a été transformée par cette curiosité du Moyen Age. D'abord les ruines gothiques avaient fait oublier les ruines romaines d'Hubert Robert ; les peintres préférèrent les vieilles maisons de Rouen aux restes du Forum. Les poètes décrivaient avec de sombres couleurs les burgs des légendes allemandes, et la lithographie popularisait des images de tours moussues ou

Fig. 780. — Pradier. — Sapho.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

de pignons dentelés. Ils ne tarissaient pas de sarcasmes contre les coupoles, les colonnes et la régularité géométrique des monuments classiques. Et, depuis lors, on n'a point cessé de dénigrer cette architecture. Il ne suffisait pas de la critiquer ; il eût fallu la remplacer ; mais l'architecture ne se transforme pas aussi facilement que la peinture ou la poésie. Cette faveur littéraire des formes gothiques devait naturellement passer dans le style décoratif. L'art romantique a aimé le style broussailleux du gothique allemand : Chateaubriand avait enseigné que la voûte des cathédrales imite les branchages des anciennes forêts. De menus objets, des frontispices d'ouvrage étaient ornés de nervures enchevêtrées. On construisit même quelques tombeaux gothiques. Les jardins anglais, toujours à la mode, se faisaient de plus en plus mélancoliques, abritaient quelquefois des fragments d'abbaye ou quelque " gisant " anonyme, raide dans son armure, les mains jointes, pour le moins un preux de Charlemagne ou un Franc mérovingien.

Puis des archéologues, historiens ou architectes, Mérimée, Lassus, Viollet-le-Duc, se mirent à étudier les monuments gothiques de France. Beaucoup déjà tombaient en ruines. Alors commença une vaste entreprise de restauration, travail sans fin auquel s'est consacrée une grande part de l'activité de nos architectes. La France du XIXe siècle, qui a créé tant de musées, devait aussi conserver les monuments historiques et artistiques. Ce furent d'abord

Fig. 781. — Jehan du Seigneur. — Roland furieux.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

Lenoir à Cluny, Baltard à Saint-Germain-des-Prés, Lassus à Saint-Germain-l'Auxerrois, à la Sainte-Chapelle, à Notre-Dame-de-Paris, à Chartres ; puis Ruprich-Robert au mont Saint-Michel, Abadie à Périgueux, Boeswilwald à Laon, Viollet-le-Duc à Notre-Dame-de-Paris, à Carcassonne, à Pierrefonds.

FIG. 782. — PRADIER. — FONTAINE, A NIMES
(Cliché Février.)

Les architectes ne se contentèrent pas de restaurer. Quand ils connurent bien l'organisme gothique, ils crurent pouvoir le ressusciter. On cessa donc de construire des basiliques. Quelquefois on se contentait de mettre une façade gothique à une vieille église, comme à Saint-Ouen de Rouen. Ailleurs, à Sainte-Clotilde de Paris, à Saint-Epvre de Nancy, etc., les architectes ont construit de toute pièce un édifice en style du XIIIe ou du XIVe siecle. Mais il ne suffit pas, sans doute, d'aimer une architecture, ni même de la bien comprendre pour la ressusciter. Les pastiches gothiques les mieux réussis sont d'une extrême froideur : le constructeur moderne y apporte ses habitudes classiques, la régularité du plan, la symetrie, la netteté du dessin, cette rigoureuse régularité qui détermine la forme de l'édifice dans tous ses détails et cette division du travail qui fait de l'architecte un pur dessinateur sur le papier et de l'ouvrier un simple tailleur de pierre. Dans les vieilles cathédrales, la pierre est partout vivante ; l'œuvre est variée, riche et imprévue ; ces copies modernes sont étriquées ; la géométrie sèche de nos

FIG. 783. — VISCONTI. — TOMBEAU DE NAPOLÉON Ier AUX INVALIDES
(Cliché Neurdein.)

Fig. 784. — Barye. Le Centaure.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

architectes n'a pu retenir l'âme des cathédrales gothiques.

De la tentative romantique, tout n'a point subsisté. Une trop longue éducation a façonné la pensée française ; l'artiste ne nous paraît jamais tout à fait maître de disposer de son art au gré de son tempérament. Sur ce point, Delacroix n'a pas triomphé d'Ingres ; nous sommes bien loin de nous entendre sur un dogme esthétique, et pourtant une œuvre se présente-t-elle avec une originalité audacieuse, tous, amis ou ennemis, rappellent les grandes traditions pour la justifier ou la combattre. Delacroix avait déjà donné l'exemple et invoquait en sa faveur l'exemple de Poussin. Même les révolutionnaires invoquent chez nous la tradition ; ils n'ont jamais renié à fond notre esprit classique.

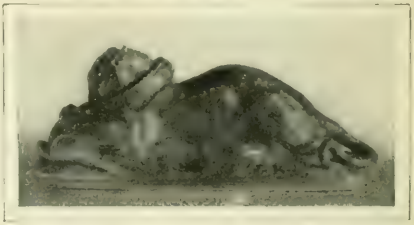


Fig. 785. — Barye. — Tigre et Crocodile.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette.)

Le Romantisme n'en a pas moins transformé les conditions de l'art français ; depuis cette explosion d'individualisme, la conception a subsisté que l'homme de génie impose son originalité et oblige ses contemporains à penser et à sentir comme lui ; l'art ne résulte plus de la société ; mais plutôt il la transforme, et en effet les peintres vont modifier nos manières de voir et de sentir ; les naturalistes et les impressionnistes vont découvrir pour le public

Fig. 786 — Barye. — Eléphant.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

des aspects ignorés. Ils ont osé, parce que les romantiques avaient enseigné que l'œuvre de génie est un coup d'audace, une témérité qui réussit. Nos plus grands artistes sont entrés en lutte contre le goût de leur temps. Le désaccord est normal entre eux, pour qui inventer est une obligation, et le public qu'il faut éduquer. La dissonance a commencé au temps de Louis-Philippe ; cette époque a vu se dresser l'un contre l'autre " l'artiste " et " le bourgeois ". Une sorte de bataille est engagée. Chez Ingres, Delacroix, et tous ceux qui vont venir, on retrouve constamment les sentiments que développent la com-

FIG. 787. — FAÇADE DE L'ÉGLISE SAINT OUEN, A ROUEN.
(Cliché Neurdein.)

FIG. 788. — ABSIDE DE L'ÉGLISE SAINTE-CLOTILDE, A PARIS.
(Cliché Hachette.)

bativité, la volonté de vaincre, la rage de la défaite, l'orgueil du triomphe, et plus souvent l'inquiétude du résultat. Les artistes ne connaissent plus la paisible certitude des praticiens d'ancien régime.

Enfin le romantisme nous a enseigné que comprendre une œuvre c'est entrer en communion avec l'âme individuelle ou collective qu'elle contient. Depuis que nous y cherchons une confidence cachée, et non plus la réalisation, plus ou moins réussie, de la beauté idéale,

FIG. 789. — NEF DE SAINT-EPVRE, A NANCY.
(Cliché Neurdein.)

nous savons aimer même les formes périmées de l'art ; le classique, toujours prêt à mépriser ce qui choquait son goût, s'est condamné à ignorer les siècles qui n'avaient pas reconnu sa poétique. En parlant ouvertement d'eux-mêmes, les romantiques nous ont habitués à penser que les artistes de tout temps n'avaient pas fait autrement, sans toujours le savoir. Et, lorsqu'on a cessé de juger au nom du goût pour percevoir la profondeur et la délicatesse de l'inspiration, combien d'œuvres se sont vivifiées qui semblaient mortes ! Le classique, métaphysicien, dogmatique, était bien dédaigneux : le romantisme a élargi notre sympathie esthétique en révélant la sentimentalité secrète qui se cache sous la beauté.

BIBLIOGRAPHIE. — L. Bénédite, *Rapport sur l'Exposition de 1900, Beaux-Arts*, Paris, 1904. — Dans le *Musée d'Art* (XIX siècle), Paris, 1907 : Ch. Saunier, *L'Architecture*, P. Vitry, *La Sculpture* ; Ch. Saunier, M. Hamel, M. Tourneux, G. Riat, G. Geffroy, *La Peinture* ; H. Focillon, *La Gravure* ; V. Champier, *L'Art décoratif*. — E. Schmidt, *Französische Plastik und Architektur*, Leipzig, 1904. — E. Guillaume, *La Sculpture au XIX siècle* (*G. B. A.*, 1900, II). — H. Jouin, *David d'Angers*, 2 vol., Paris, 1878. — A. Bertrand, *Fr. Rude*, Paris, 1888. — L. de Fourcaud, *Rude*, Paris, 1903. — P. Mantz, *Barye* (*G. B. A.*, 1867, I). — A. Alexandre, *Barye*, Paris, 1889. — Richard Muther, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, Munich, 1893, 3 vol. — Richard Muther, *Ein Jahrhundert französischer Malerei*, Berlin, 1901. — A. Michel, *Notes sur l'Art moderne (Peinture)*, Paris, 1896. — A. Michel, *L'Exposition centennale de Peinture française* (*G. B. A.*, 1900, II). — J. Meier-Graefe, *Entwickelung der modernen Kunst*, 3 vol., Stuttgart, 1904. — R. Marx, *Études sur l'École française*, Paris, 1902. — K. Schmidt, *Französische Malerei*, 1800-1900, Leipzig, 1903. — M. Hamel, *La Peinture française au XIXe siècle* (*Revue de Paris*, 1900). — H. Marcel, *La Peinture française au XIXe siècle*, Paris, 1905. — E. Chesneau, *Les Chefs d'école*, Paris, 1862. — Ch. Blanc, *Les Artistes de mon temps*, Paris, 1876. — Th. Sylvestre, *Les Artistes français*, Paris, 1877. — A. Robaut, *L'Œuvre complet d'E. Delacroix*, Paris, 1885. — L. Rosenthal, *La Peinture romantique*, 1815-1830, Dijon, 1900. — E. Delacroix, *Journal*, Paris, 1893-1895, 3 vol. — M. Tourneux, *Delacroix*, Paris, 1903. — P. Mantz, *Decamps* (*G. B. A.*, 1862, I). — Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855. — Ch. Blanc, *Les trois Vernet*, Paris, 1898. — G. Planche, *Portraits d'artistes*, Paris, 1898. — Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, Paris. — Ch. Blanc, *Ingres* (*G. B. A.*, 1867, I). — H. Delaborde, *Ingres*, Paris, 1870. — H. Lapauze, *Portraits dessinés d'Ingres*, Paris, 1903. — J. Mommeja, *Ingres*, Paris, 1903. — L. Mabilleau, *Les Dessins d'Ingres à Montauban* (*G. B. A.*, 1894, II). — L. Flandrin, *H. Flandrin*, Paris, 1903. — P. Mantz, *Raffet* (*G. B. A.*, 1860, II). — F. Lhomme, *Raffet*, Paris, Sd. — H. Beraldi, *Raffet* (*G. B. A.*, 1892, I, p. 353) ; *Charlet* (*Ibid.*, 1893, II, p. 46). — H. Marcel, *H. Daumier*, Paris, Sd. — J.-L. Vaudoyer et P. Alfassa, *Les Salles de la Monarchie de Juillet au Musée de Versailles* (*R. A. A. M.*, 1910, II). — Th. Thoré, *Salons*, Paris, 1870, 2 vol. — E. Michel, *Les Maîtres du Paysage*, Paris, 1906. — E. Michel, *La Forêt de Fontainebleau*, Paris, 1909. — Moreau-Nélaton, *Corot*, Paris, 1905. — Walther Gensel, *Corot und Troyon*, Bielefeld, 1905. — Fr. Henriet, *Charles Daubigny et son œuvre*, Paris, 1878.

FIG. 790. — PUVIS DE CHAVANNES. — LES LETTRES ET LES SCIENCES; FRAGMENT.
(Amphithéâtre de la Sorbonne.) *(Cliché Fiorillo.)*

CHAPITRE III

LE NATURALISME

L'ARCHITECTURE DES VILLES; TRANSFORMATION DE PARIS. — LE STYLE CLASSIQUE EST MODIFIÉ PAR LE GOÛT ÉCLECTIQUE. — L'ARCHITECTURE EN FER. — ESSAIS DE STYLE MODERNE. — LA PEINTURE NATURALISTE. COURBET. — JEAN FRANÇOIS MILLET. — LA PEINTURE D'HISTOIRE. — L'ORIENTALISME. — LE PORTRAIT. — LA PEINTURE DÉCORATIVE D'INGRES A PUVIS DE CHAVANNES. — DU NATURALISME A L'IMPRESSIONNISME. — L'IMPRESSIONNISME DANS LE PAYSAGE, DANS LA DÉCORATION, DANS LE DESSIN. — LA RÉACTION CONTRE L'IMPRESSIONNISME. — L'ART CONTEMPORAIN. — LA SCULPTURE CLASSIQUE; L'INFLUENCE FLORENTINE. — LE NATURALISME; CARPEAUX, DALOU, RODIN, BARTHOLOMÉ.

DURANT la seconde moitié du XIXe siècle, les savants ont peu à peu remplacé les poètes dans la direction générale des esprits. Le Romantique, Victor Hugo ou Delacroix, comme Narcisse penché sur sa fontaine, ne regardait la nature que pour s'y retrouver. L'univers n'était pour lui qu'un magasin d'images où il prenait de quoi colorer son lyrisme. Quand ces personnalités débordantes furent assagies, la réalité leur apparut et les intéressa. Les paysagistes avaient donné l'exemple ; à leur suite, les peintres et les sculpteurs, comme les écrivains, pensèrent que la grande ambition pour l'art doit être l'absolue exactitude ; cette soumission devant l'objet est une vertu de savant et, en effet, le naturalisme est la forme artistique de l'esprit positif.

Durant cette période, de brusques révolutions ont interrompu la continuité de la vie française. Les artistes sans doute n'ont pas vécu étrangers aux tourmentes qui nous balancent entre la révolution et la

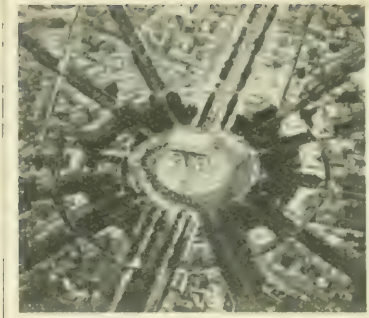


FIG. 791. — L'ARC DE TRIOMPHE DE L'ÉTOILE A VOL D'OISEAU.
(Photo extraite de l'album "Paris vu en ballon" par A. Schelcher et O. Decugis.)

compression ; le frémissement des fureurs sociales ne s'est point propagé jusqu'aux sommets radieux de l'art. L'architecture, qui exprime toujours clairement les caractères généraux de la société, fut à la fois très féconde et d'originalité médiocre ; c'est donc que l'existence générale n'a pas été aussi instable qu'il semblerait et que la société n'a pas encore abouti à une forme nouvelle de vie collective. Ces brusques mouvements n'ont fait après tout que mettre en question le régime politique : bataille de pure théorie ou d'intérêts individuels. Les gouvernements, quels qu'ils soient, ne peuvent plus avoir qu'un même soin, qui est d'aider à l'accroissement de la richesse. Les mouvements contrariés qui agitent la France superficielle ne doivent pas cacher le courant profond dont rien n'arrête la poussée lente. Un nombre d'hommes chaque jour plus grand atteint à un peu d'aisance, c'est-à-dire à un bien-être relatif et à une culture intellectuelle moyenne. C'est là le plus grand événement social du XIXe siècle, et l'art moderne va manifester à sa manière cet élargissement indéfini de la classe bourgeoise.

On dédaignerait moins l'architecture du XIXe siècle, si on l'étudiait dans ses conceptions collectives et non dans ses édifices particuliers. Il est exact que le siècle dernier n'a pas inventé un type d'église, de château, de palais, ni même d'hôtel ou de théâtre. Mais il a réalisé un type nouveau de la Ville. Sous Louis XIV d'abord, et surtout au temps de Louis XV, les architectes

FIG. 792. — DURAN. — LA COUR DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, A PARIS.
(Cliché Hachette.)

avaient déjà conçu des ensembles décoratifs dépassant de beaucoup la façade d'un monument unique. Quelques places d'une régularité classique s'étaient édifiées dans le Paris confus du Moyen Age. Mais c'est au XIX siècle surtout que l'on voit transformer des villes anciennes pour donner aux innombrables maisons l'unité de style et la symétrie, réservées jusqu'alors à un palais, à une église ou à une place.

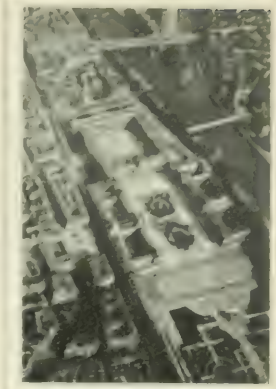


FIG. 793. — LE LOUVRE À VOL D'OISEAU.
(Photo extraite de l'album « Paris vu en ballon », par A. Schœlcher et O. Decugis.)

Napoléon n'avait pas eu le temps d'exécuter les grandioses transformations qu'il projetait pour sa capitale ; néanmoins son Arc de Triomphe entrepris préparait les larges avenues aux noms de généraux et de batailles qui, depuis, rayonnent autour de l'Étoile. Aux Tuileries, Percier et Fontaine commençaient le second bras que les Tuileries vont tendre vers le Louvre, et les restes du vieux Paris sont expulsés du quadrilatère à mesure qu'ils se rejoignent. Pour longer ce nouveau Louvre, la rue de Rivoli fut construite sur un dessin uniforme. Une œuvre importante du Second Empire fut l'achèvement du Louvre par Lefuel et Visconti. Les petits pavillons de Pierre Lescot et les Tuileries de Philibert de Lorme, après beaucoup de tâtonnements et d'efforts, s'étaient enfin rejoints. Depuis, la destruction des Tuileries a ouvert la cour du Carrousel, et les deux ailes du Louvre s'étendent maintenant vers l'immense avenue qui mène à l'Arc de Triomphe. Ce palais doit aux hasards historiques de ne plus rappeler la disposition d'un hôtel français. Présentant des façades de tous les côtés, traversé de

FIG. 794. — DUC. — PALAIS DE JUSTICE. FAÇADE DE LA PLACE DAUPHINE.
(Cliché Hachette.)

Fig. 795. — Vaudremer. — Église Saint-Pierre de Montrouge.
(Cliché Hachette.)

passages, comme un quartier, il conserve pourtant une majestueuse unité ; les architectes ont su rappeler l'ornementation des parties primitives, mais surtout ils ont imaginé une disposition habile pour dissimuler l'asymétrie originelle d'un édifice composé de deux corps, Louvre et Tuileries, qui n'avaient pas été conçus d'ensemble.

La Restauration et la Monarchie de Juillet n'ont pas entrepris de vastes travaux d'édilité. Louis-Philippe a surtout commandé quantité de fontaines pour les carrefours et les places. Guillon fit celles de la Concorde, Visconti celle de la place Louvois, celle de Molière et de la place Saint-Sulpice ; à l'imitation de Paris, Bordeaux, Nîmes, virent des nymphes de style Pradier se dresser sur des bassins, parmi les jets d'eau. Mais c'est depuis le Second Empire surtout que Paris s'est transformé méthodiquement. Des raisons politiques ont hâté cette métamorphose ; la vieille ville des Cabochiens, de la Ligue, de la Fronde, de 1792, de 1830, de 1848, le Paris des révolutions était difficile à tenir ; Louis XVI, Charles X et Louis-Philippe s'étaient mal trouvés d'être enfermés aux Tuileries, prisonniers de leurs sujets. Sous Louis-Philippe, à la moindre alerte, le réseau des rues étroites s'engorgeait de barricades ; un omnibus renversé et quelques pavés suffisaient pour arrêter les gens du roi, tandis que, de toutes les fenêtres, dégringolaient des fauteuils et des tables. Napoléon III ne pouvait songer à déserter Paris ; mais, sous l'admi-

Fig. 796. — Lepère et Hittorf. Église Saint Vincent-de-Paul.
(Cliché Hachette.)

nistration d'Haussmann, les ingénieurs et les architectes créèrent une ville nouvelle. Comme Le Nôtre établissant un parc à la française, ils percèrent hardiment de larges avenues et des rues régulières dans le fourré des vieilles bâtisses ; même dépourvues de prétention artistique, les maisons les plus ordinaires entrèrent dans le système général de la décoration et durent contribuer à une physionomie d'ensemble.

Fig. 797. — Ballu — La Trinité à Paris.
(Cliché Hachette.)

Le principe de régularité classique dépasse une façade ou une place et s'étend à la ville tout entière. La hardiesse fut d'appliquer cette conception à une ville aussi ancienne et aussi vivante que Paris. Ils ont reconstruit la Cité et les deux rives qui la regardent ; ils ont ouvert à travers Paris des avenues larges et rectilignes, tracées d'un monument à l'autre comme les allées qui relient, à Versailles, deux bassins ou deux groupes sculptés. " Je n'ai jamais arrêté le tracé d'une voie quelconque, écrit le baron Haussmann, et, à plus forte raison, d'une artère principale de Paris, sans me préoccuper du point de vue qu'on pouvait lui donner. " Tout au fond de l'avenue qu'il suit, le promeneur voit ainsi une coupole, une flèche, une silhouette pittoresque qui amuse sa curiosité et l'attire à un carrefour d'où rayonnent d'autres avenues. Ces larges artères, en trouant les quartiers tassés du vieux Paris, vont découvrir et aérer d'antiques monuments, tout surpris d'être ainsi dénudés. Autour de ceux que la ville moderne laisse debout, les maisons se tiennent comme à l'écart ;

Fig. 798. — Ballard. Intérieur de Saint-Augustin.
(Cliché Hachette.)

Fig. 799. — Labrouste. — Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris.
(Fiche Hachette.)

nous ne concevons plus qu'un édifice important ne soit pas isolé. Cette transformation n'est pas encore achevée ; un Paris nouveau continue de remplacer celui des XVIIe et XVIIIe siècles, comme ce Paris classique avait lui-même pris la place du Paris médiéval.

La plupart des monuments construits au XIXe siècle ont donc été conçus pour décorer la ville ; par leur emplacement et leur plan, le palais et l'église doivent s'ajuster dans un ensemble urbain. Des églises comme Saint-Pierre-de-Montrouge, Saint-Augustin, des palais comme le Trocadéro, le Grand et le Petit Palais des Champs-Élysées, l'Opéra, valent surtout par leur adaptation au dessin des avenues et à la configuration du terrain. Le palais de Longchamp et Notre-Dame-de-la-Garde à Marseille, Notre-Dame-de-Fourvières à Lyon, le Sacré-Cœur de Montmartre sont moins originaux par leur disposition achitectonique que par leur situation admirable.

Fig. 800. — L'Opéra à vol d'oiseau.
(Photo extraite de l'album « Paris vu en ballon », par A. Schelcher et O. Decugis.)

L'œuvre la plus typique du XIXe siècle aura été l'organisation d'une grande ville, avec de larges places, des avenues droites, un plan simple qui ouvre de profondes perspectives et permet une circulation rapide. S'il n'a pas inventé un style religieux, imaginé des nouveaux palais ou châteaux, ce siècle a transformé la maison, l'adaptant à une décoration d'ensemble de la voie publique, l'aménageant avec plus de commodité. La demi-uniformité des façades manifeste cette discipline sociale qui limite l'individualisme. Le problème pour les archi-

tectes de nos maisons est de trouver la conciliation élégante des convenances générales et du bien-être personnel.

Ces transformations ne sont point toujours accueillies avec faveur ; elles heurtent la vénération que le XIXe siècle a vouée aux vieilles pierres. Les quartiers que nous voyons disparaître amusaient notre imagination, et les maisons qui se dressent à leur place ne peuvent bénéficier de sentiments pareils. Cochin le Jeune, au XVIIIe siècle, disait que Rouen était la plus laide ville de France, pour la même raison qui nous la fait trouver aujourd'hui la plus pittoresque. Cochin parlait en moderne, et nous sommes antiquaires. La beauté des monuments tient pour beaucoup aux souvenirs qui leur sont associés ; ces débris de l'histoire se font trop regretter pour que nous songions à beaucoup admirer les froides et commodes constructions qui les remplacent. Vaines récriminations ! Une cité vivante ne peut être un musée de reliques.

Fig. 801. — Garnier. — L'Opéra de Paris.
(Cliché Hachette.)

Tout en cherchant la commodité, notre architecture conserve sa fidélité à la décoration classique. Si, pour faire l'histoire des trois derniers siècles, il restait seulement quelques monuments, le Louvre, Versailles, la Concorde, la Bourse et les palais des Champs-Élysées, nous irions de sommet en sommet, de Louis XIV à 1900, sans sortir des limites de l'art classique, sans trouver d'autres formes que celles acceptées depuis les Grecs par la civilisation méditerranéenne et occidentale. La société française a été bouleversée bien souvent, mais à la fin du XIXe siècle les architectes, tout comme Perrault,

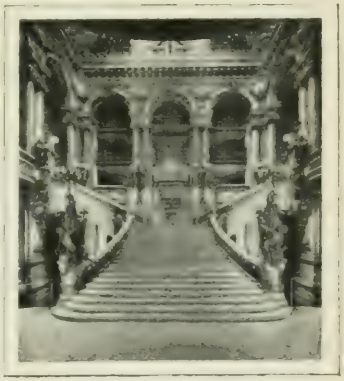


Fig. 802. — Garnier. — Le Grand Escalier de l'Opéra.
(Cliché Hachette.)

Mansart et Gabriel, élèvent encore des colonnades. Le goût classique a été assoupli, enrichi par l'éclectisme naturel à un siècle d'historiens et de voyageurs. Les éléments décoratifs sont empruntés un peu de tous les pays et de tous les temps ; nous ne sommes plus étonnés devant un motif hindou, arabe ou égyptien. C'est dans l'architecture religieuse surtout que l'on continue à faire des pastiches gothiques, romans ou byzantins. La religion, qui ne suffit plus à conduire la pensée et l'activité humaine, ne peut plus créer de style ; ce n'est plus la vie qui façonne l'art, mais l'art tout seul qui doit trouver des formes ; il est allé les prendre dans le magasin du rétrospectif. A Saint-Augustin, Baltard a plié le fer aux formes byzantines ; à la Trinité, Ballu a préféré le style de la Renaissance italienne ; l'un et l'autre, ils ont approprié leurs édifices au luxe de leurs quartiers mondains ; à la Trinité, comme à l'Opéra, un couloir ouvert permet aux élégantes paroissiennes de descendre de voiture sans mouiller leur toilette.

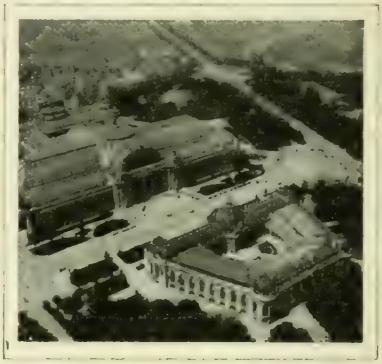


FIG. 803. — LE GRAND ET LE PETIT PALAIS, A PARIS, A VOL D'OISEAU.
(Photo extraite de l'album « Paris vu en ballon », par A. Schœlcher et O. Decugis.)

L'Opéra de Garnier, une des œuvres les plus importantes du XIXe siècle, montre comment l'éclectisme décoratif peut s'adapter à des besoins modernes. Garnier a repris les dispositions intérieures du grand théâtre construit à Bordeaux par Louis ; avec ses galeries et ses colonnades, la façade rappelle fort l'architecture de la Renaissance vénitienne, celle de Sansovino et de Palladio ; mais quantité de détails sont empruntés à la Grèce, à l'Asie ou à l'Egypte. L'aspect extérieur révèle bien la destination de l'édifice et sa disposition interne, avec ses galeries pour le foyer, sa coupole qui couronne la salle, et ce gigantesque fronton qui, tout en complétant la silhouette, marque la coupure du rideau entre la salle et la scène. Partout l'architecte a cherché un effet de richesse, dépassant le Versailles de Mansart et Le Brun. Il s'est servi de la polychromie des marbres et a ressuscité la mosaïque byzantine. Mais les vêtements modernes n'ont pas l'opulence du costume Louis XIV ou

Fig. 804. — Deglane — Le Grand Palais des Champs Elysées.
(Cliché Hachette.)

oriental, et la tristesse étriquée de l'habit noir fait un contraste etrange avec ce décor plus que royal. La Sorbonne de Nénot est à citer pour l'habileté avec laquelle de difficiles problèmes y ont été résolus : dans un espace restreint, sur un terrain difficile, édifier une cité de la Science, compliquée et vaste comme le travail de la pensée moderne, et respecter certains aspects du vieux monument de Richelieu. Pour les bibliothèques, les musées, les universités et les innombrables édifices publics, les exigences utilitaires se font plus impérieuses chaque jour sans que nos architectes consentent à sacrifier les nobles façades classiques.

Pourtant l'application de plus en plus hardie du fer a créé un genre nouveau d'édifice. A côté de l'architecture traditionnelle de la pierre s'est constituée une architecture métallique. Les expositions périodiques y ont beaucoup aidé. Les Halles Centrales, élevées par Baltard, montrèrent que le fer est la matière indispensable pour déployer un immense abri sans encombrer le terrain avec des murs et des piliers de support. L'architecture ogivale est dépassée dans ses résultats ; les constructeurs de la pierre n'auraient pas pu lancer des nervures d'une telle portée sur des appuis aussi grêles ; l'ingénieur peut aisément bâtir une cage de métal où entrerait une nef gothique. Le fer, matière élastique, résistante, extensible à volonté, a remplacé la pierre partout où la pierre avait autrefois dépossédé le bois, pour les charpentes et les voûtes. Baltard, à l'église Saint-Augustin, Labrouste pour

Fig. 805. — Girault — Le Petit Palais des Champs Elysées.
(Cliché Hachette.)

Fig. 806. — Salle des Illustres, dans le Capitole de Toulouse. *(Cliché Hachette.)*

la Bibliothèque Sainte-Geneviève et la Bibliothèque Nationale, Duc pour une salle du Palais de Justice, ont donc utilisé les travées de fer, qui jouent le même rôle que les nervures de la croisée d'ogive. Les nefs métalliques sont indispensables pour les gares, qu'il faut toujours agrandir et pour les palais d'exposition, qui sont toujours provisoires.

Mais le fer n'a pas remplacé la pierre dans son rôle décoratif. La plupart de ces charpentes métalliques portent sur des murs de façade, où se retrouve l'ornementation traditionnelle. Les dernières gares construites, les plus récents palais, ceux de l'Exposition de 1900, sur les Champs-Élysées, sont des halles dissimulées derrière des façades classiques. L'intervention du fer n'a donc pas interrompu dans sa continuité le style de Mansart et Gabriel. On l'utilise pour sa commodité ; mais on ne veut pas sacrifier les agréments de la pierre. Il y a eu pourtant plus d'une tentative pour les rejeter. A l'Exposition de 1889, l'immense Galerie des Machines, construite par Dutert, parut être le chef-d'œuvre de l'architecture métallique. On vient de la détruire pour laisser réapparaître des pavillons de Gabriel. Le fer, malgré l'extraordinaire souplesse de ses moyens, ne parvient pas à déposséder les matériaux traditionnels du maçon. Sans doute l'ingénieur élève des voûtes et jette des arches qui paraissent prodigieuses quand on les mesure à l'échelle de la pierre. Mais la puissance ne nous étonne que par rapport aux forces humaines. Lorsque le bras est remplacé par la machine, nous n'avons plus d'échelle pour mesurer l'immensité qu'on nous propose. Calculée savamment sur le papier, réalisée ensuite mécaniquement, l'architecture en fer est sans hasards, sans accidents ni réussites. Entre la conception et l'œuvre achevée, il n'y a pas place pour l'initiative, l'effort ou l'application. Sans doute ces halles métalliques portent la marque de l'intelligence humaine, qui calcule les pesées et résistances, mais elles ne gardent pas les traces du travail humain.

FIG. 807. — ESPÉRANDIEU. — LE PALAIS DE LONGCHAMP A MARSEILLE.
(Cliché Hachette.)

Quand on s'est étonné devant la longueur de ces barres fondues, coulées, hissées mécaniquement à leur place, le regard trouve davantage à s'intéresser dans un simple battant de porte joliment martelé. Seule la main de l'homme peut tirer une œuvre d'art de la matière inerte. La machine communique son indifférence à tout ce qu'elle produit.

On impute volontiers à la stagnation de l'architecture la difficulté que l'on éprouve aujourd'hui à renouveler le style ornemental, dans les meubles, les bijoux, tous les accessoires de l'existence et du luxe modernes. Depuis le pseudo-gothique, façonné de toutes pièces par l'imagination romantique, jusqu'au mobilier " empire ", continué et embourgeoisé par la monarchie de Juillet, il n'est pas de style qui n'ait été repris et qui ne soit en usage aujourd'hui encore. Le même héritage d'art qui enrichit nos musées pèse d'un poids bien lourd sur les tentatives " d'art nouveau ", depuis que la passion des choses anciennes a débordé du monde des collectionneurs sur toute la société aisée.

FIG. 808. — VAUDOYER. — LA CATHÉDRALE DE MARSEILLE.
(Cliché Neurdein.)

Dans les dernières années du XIXe siècle, on

s'aperçut enfin que notre société, en aimant trop les meubles de Louis XV et de Louis XVI, avait oublié de s'en faire à son usage. On chercha donc une manière originale d'orner l'existence moderne. Tentative impossible ! Un système décoratif ne se crée pas de toutes pièces ; les styles s'engendrent les uns les autres. Le " style moderne " lui-même s'est choisi des ancêtres ; les initiateurs ont dû aussi être des imitateurs ; seulement ils sont allés prendre l'inspiration hors de nos styles classiques ou nationaux. Grasset devait beaucoup au Moyen Age ; d'autres ont admiré les Japonais, leurs couleurs claires, le caprice des lignes et les formes asymétriques de cet art, qui ne fut jamais, comme le nôtre, régi par une architecture de pierre. D'autres ont aimé les meubles d'Angleterre, de Belgique, d'Autriche, de tous les pays, qui possèdent un style décoratif indépendant des styles de France.

Fig. 809. — Abside de Notre-Dame-de-Fourvières, à Lyon. *(Cliché Neurdein.)*

Fig. 810. — Le Sacré-Cœur de Montmartre, à Paris. *(Cliché Neurdein.)*

Enfin, et c'est ici que commencent les innovations réelles et fécondes, des artistes, comme Gallé (de Nancy), ont tiré du monde des plantes les fantaisies délicates qu'ils ont appliquées ensuite aux poteries, aux bijoux et aux meubles. Mais il y a trop loin d'une fleur à un vase ou à une chaise pour que l'ornementation végétale ne reste pas un vêtement extérieur ou que l'objet ne soit pas astreint à trop de contorsions décoratives. De ces caprices aventureux, le style nancéien conserve pourtant une hardiesse souvent heureuse. Les meubles de Majorelle sacrifient parfois la logique à la fantaisie, mais ils montrent toujours une réelle beauté de ligne et la somptuosité d'un style monarchique. La ville de Stanislas, d'Héré et

de Lamour, n'a point degenere. Depuis que l'ere des fantaisies excessives est close, il est aise de reconnaitre un type original et bien défini dans certains meubles modernes. Les novateurs ont rejeté la decoration plaquée des anciens styles, les applications de metal ou de marqueterie ; la beauté du meuble tient avant tout à l'essence du bois et à la maniere dont il est sculpté. Eugene Gaillard dessine d'élégantes courbes qui s'epanouissent aux angles en motifs sculptés ; Dufrêne est d'une pureté raisonnable, classique, ainsi que Selmersheim et Plumet. Dans ces beaux meubles, logiques, solides et pratiques, les membres se relient par des raccords fondus, qui donnent à l'ensemble une parfaite homogénéite ; la continuité des courbes rappelle les formes de croissance du végétal. Bien qu'ils soient originaux, ces meubles ont cependant conservé les proportions générales du mobilier Louis XV-Louis XVI. Ils ne montrent pas la charpenterie carrée des Anglais, les formes cubiques à la Viennoise, les courbes brusques et asymétriques des Belges ; ils sont modernes par leur simplicité un peu nue, mais on les sent aussi les descendants d'une race affinée par des siècles de culture mondaine.

Fig. 811. — La Seine à travers Paris, à vol d'oiseau
(Photo extraite de l'album « Paris vu en ballon », par A. Schelcher et O. Decugis.)

En revanche, il est d'autres objets pour lesquels la forme n'est pas aussi nettement imposée par les services que l'on attend d'eux. Les bijoux, la céramique limitent moins étroitement que le mobilier la liberté d'invention. Pour ces menus objets,

Fig. 812. — Le viaduc de Garabit.

plus décoratifs qu'utiles, les artistes ont su inventer des formes et employer de nouvelles matières. Une des indigences de l'art, au XIXe siècle, avait été d'appliquer les mêmes formes ornementales aux panneaux de bois, aux grilles de fer, aux vases de porcelaine. Une des originalités du style moderne est qu'il observe mieux les convenances de la matière et qu'il en tire un meilleur parti. Carriès, Chaplet, Delaherche et, à leur suite, beaucoup d'autres, ont, avec du grès émaillé, créé des vases robustes et les ont enveloppés de couleurs savoureuses. Lalique a ciselé des bijoux qui, par leur pureté élégante et leur éclat, égalent les fleurs, les insectes et les coléoptères. Robert et Brandt ont ressuscité la ferronnerie, l'un en martelant de solides grilles, l'autre en forgeant de délicates pièces de bijouterie.

FIG. 813. — MAISON DE RAPPORT A NEUILLY, 14, BOULEVARD D'INKERMANN. FAÇADE SUR LE BOULEVARD. E. NAVARRE ET R. ROUSSELOT, ARCH. (Cliché "L'Architecte")

FIG. 814. — GRILLE MODERNE, DUPONT, ARCHITECTE. MAISON RUE SAINT-FERDINAND. (Cliché Hachette)

Malgré tout le talent dépensé, ce style nouveau est bien loin de s'être fait agréer sans restriction et d'avoir remplacé les anciens styles. C'est que la société à laquelle s'adressent les artistes est beaucoup plus difficile à conquérir qu'au temps où elle se limitait au cercle étroit de la cour et de la ville. Comment y aurait-il dans le goût ornemental cette unité qui ne se trouve nulle part, ni en littérature, ni en politique, ni en morale ? De plus, la curiosité des choses anciennes, loin de s'user, se généralise : la mode se renouvelle sans sortir des styles rétrospectifs.

Les théoriciens d'un art moderne abu-

Fig. 815. — Villa à Compiègne.
A. Sauvage et C. Sarazin, arch.
(Cliché " l'Architecte ")

sent d'ailleurs de l'argument d'apres lequel il faut a une societé nouvelle un style decoratif nouveau. Est-il absolument certain que les locomotives et les fils du télégraphe aient transformé complètement notre conception de l'existence ? Notre civilisation a deux faces, dont l'une surtout se modifie ; celle qui montre des chantiers, des usines, des magasins et des bureaux. Mais ce n'est pas dans les lieux où il travaille que l'homme cherchera jamais l'agrément ; il le réserve pour l'intérieur où il vient prendre son repos. Et, si les moyens qu'il a de s'enrichir ont beaucoup changé, les manieres de jouir de ses richesses n'ont pas varié autant ; l'usine et la machine qui alimentent le luxe contemporain n'ont pas transformé les usages de la vie mondaine. Une societé aisée et cultivée, chaque jour plus nombreuse, continue l'existence que menait au XVIIIe siecle la classe fort restreinte de l'aristocratie et de la bourgeoisie riche. Elle s'accommode fort bien du mobilier dans lequel l'Ancien Régime avait su trouver une combinaison parfaite de l'élégance et du confortable. Nous ne sommes guère plus gênés de vivre dans les meubles de Louis XV et de Louis XVI que d'exprimer nos idées dans la langue des Encyclopédistes. Les " néologismes " décoratifs n'ont été vraiment nécessaires que pour l'aménagement des wagons, des paquebots, des automobiles ; ici parce qu'elles s'imposaient, les formes nouvelles ont

Fig. 816. — Villa au bord de la mer.
A. Bluysen, architecte.
(Cliché " l'Architecte ")

Fig. 817. — Chambre à coucher, par P. Follot. (Cliché « Art et Décoration »)

apparu tout naturellement. Mais pour le style général de l'architecture et du mobilier, les tentatives d'art moderne aboutiront-elles ? Laisseront-elles seulement quelques charmants bibelots ? Actuellement l'issue est incertaine.

Les pays étrangers, Belgique, Angleterre ou Allemagne, acceptent avec moins d'hésitation les essais de décoration moderne. Leur luxe échappe plus facilement à l'obsession du passé. Chez eux l'architecture et le mobilier n'ont pas à effacer le souvenir d'œuvres aussi admirables qu'un hôtel ou un fauteuil Louis XVI. La France d'ancien régime se survit par son art ; elle impose ses meubles aristocratiques à notre bourgeoisie contemporaine. Le passé est chez nous si admirable et si varié qu'il nous empêche de rendre justice au présent.

C'est dans la peinture surtout que nous retrouverons les nuances de la sensibilité contemporaine. C'est par elle que se manifestent tout d'abord les tendances naturalistes qui dominent la seconde moitié du siècle. Vers 1850, se dessine la troisième révolution artistique conduite au nom de la vérité depuis moins de cent ans ; David détrôna Boucher et fut détrôné par Ingres. Voici que maintenant Courbet (1819-1877) se dresse contre Ingres et Delacroix. Son naturalisme est nouveau chez nous. Jusqu'alors nos peintres, à la manière florentine, faisaient d'après le modèle leurs esquisses, mais non pas leurs tableaux. Aussi la peinture française manqua-t-elle souvent de la robustesse technique et de la verve d'exécution que nous admirons dans les grandes écoles naturalistes, chez Caravage comme chez Ribera et Vélasquez, Rubens et Jordaens, Hals et Rembrandt. Chez nos peintres, le travail de la pensée s'est toujours placé entre l'œil qui observe et la main qui copie. Géricault avait bien, semble-t-il, cherché à rendre intégralement avec la couleur les aspects de la nature ; mais son œuvre fut tôt interrompue. C'est seulement vers le milieu du siècle que s'est imposé chez nous le naturalisme intégral. Courbet en fut l'initiateur.

Il a tenté pour la figure humaine ce que les paysagistes de Fontainebleau faisaient pour les choses. Il a montré les paysans d'Ornans

avec leurs costumes bizarres et leurs têtes caricaturales, comme Rousseau avait peint les vieux chênes noueux. Ses figures se distinguent aussi de celles de Millet, car les petits bonshommes de Millet, par leur dimension, — et la dimension est, en peinture, un élément important, — appartiennent à la peinture dite de genre, et l'on avait déjà vu en peinture beaucoup de paysans de 20 centimètres ; mais les personnages de 1 m. 80 appartenaient toujours à l'histoire ou à la mythologie. De plus, le style de Millet, par le caractère moral, corrige la vulgarité plate. Courbet, au contraire, peint au milieu de l'herbe, sur le sol, un homme ou une femme sans plus d'apprêt ou d'embarras que s'il s'agissait d'un arbre ou d'un ruminant. Il apporte dans son métier une largeur d'exécution bien différente du métier attentif, tâtillon, des paysagistes de Fontainebleau. C'est un robuste ouvrier qui a pour principe de ne jamais inventer ou corriger. Au milieu de l'art un peu fade des néo-pompéiens du Second Empire, parmi des peintres qui frottaient leur toile d'une couleur indigente, il apparaît comme un maçon devant sa muraille, maniant son couteau à palette, crépissant avec entrain et chantant à tue-tête. Il lui a fallu beaucoup d'orgueil pour affronter le ridicule. En un temps où classiques et romantiques se mettaient d'accord pour honnir la vulgarité, un artiste de meilleure éducation, d'intelligence plus fine, aurait reculé devant la difficulté. C'est un danger constant pour notre art moderne qu'il soit soumis au goût d'une civilisation très cultivée ; l'insidieuse politesse impose sa discipline à tous les gens bien élevés. Courbet n'était pas bien élevé ; ce " Paysan du Danube " a parlé fort, malgré les rires, et son exemple a délié bien des langues. Devant

FIG. 818. — CARRIÈS PAR LUI-MÊME. TERRE CUITE. *(Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)*

FIG. 819. — DELAHERCHE. — VASE. GRÈS. *(Cliché " Art et Décoration ".)*

ses tableaux, de jeunes peintres comprirent que la copie de la nature n'éteint pas nécessairement la verve par le souci de l'exactitude, mais l'éveille au contraire et suscite quantité de trouvailles expressives qu'ignorera toujours l'idéaliste.

Pourtant il manquait encore beaucoup à Courbet pour qu'il donnât de la nature une image absolument nouvelle. Il ne s'est pas fait une palette neuve ; il a emprunté celle des vieux Bolonais, Guerchin, Caravage, des Espagnols, de tous ces artistes qu'il avait étudiés au Louvre et qui lui avaient enseigné à envelopper leurs vigoureuses figures avec des ombres opaques et des couleurs terreuses ; avant lui, Géricault et Delacroix avaient ainsi prodigué le bitume. Pour le réaliste Courbet, cette matière n'allait pas sans inconvénient ; même en plein air, ses personnages continuent à se mouvoir dans les ténèbres. Dans l'*Enterrement à Ornans*, le ciel s'est voilé de crêpe. Quand Courbet va jusqu'à Montpellier voir son protecteur M. Bruyas, la lumière reste jaune, pauvre (fig. 822, 823). Le peintre n'a pas nettoyé sa palette. Les réalistes de toutes les écoles ont aimé ces ombres violentes qui rendent fortement le relief des corps et font plus éclatantes les clartés ; Ribot, qui fut un robuste peintre à la manière de Ribera, montre des personnages nocturnes, enveloppés dans l'atmosphère fumeuse que l'on respirait dans les caves de l'école bolonaise.

Fig. 820. — Lalique. — Broche.
(Cliché "Art et Décoration")

Fig. 821. — Gaillard. — Peigne.
(Cliché "Art et Décoration")

Courbet n'est pas allé jusqu'au bout de son principe ; il voulait peindre la nature, mais il la contemplait entre les murs de son atelier. Dans le fameux tableau appelé *Allégorie réelle*, — sorte de profession

Fig. 322. — Courbet. — Enterrement à Ornans.
(Musée du Louvre) (Clichés Viollet)

de foi en peinture, — il a réuni ses modèles favoris, des critiques, des admirateurs, des lorettes, des ouvriers, une femme nue, etc.. et, au milieu de cet atelier encombré de Parisiens, le peintre brosse un paysage franc-comtois ! En effet, ses figures ont été faites à l'atelier et placées en des paysages exécutés de souvenir. Courbet, pourtant, comprit enfin que son " naturalisme intégral " ne pouvait aller sans les effets de plein air ; mais ses tentatives le montrent embarrassé de difficultés que pouvaient seuls résoudre des procédés nouveaux. Comment ce " Guerchin franc-comtois " allait-il peindre la lumière ? Quand il s'y essaya, il ne sut que pâlir ses couleurs, qui prirent alors une teinte grisâtre et plate. Corot seul aurait pu lui enseigner que, pour voir la lumière, il faut moins regarder les objets en eux-mêmes que l'atmosphère qui les enveloppe. C'est aux successeurs de Courbet qu'il sera donné de continuer la révolution naturaliste.

Millet (1814-1875) n'est pas un réaliste au sens de Courbet. Il ne copie pas ses paysans d'après un modèle ; ses images sont exactes, mais portent la marque d'une profonde méditation ; c'est sa mémoire qui lui fournit le type et les gestes qu'il organise. On ne lui doit pas de nouveautés pittoresques ; il n'a point cherché d'effets inédits ; comme nos classiques, il a vu seulement dans la peinture un langage pour traduire des sentiments et des idées.

Millet et Rousseau étaient voisins à Barbizon, près de Fontainebleau, sur la lisière de la forêt, et, tandis que Rousseau s'enfonçait sous les grands arbres, Millet allait vers la plaine. Dans la forêt, l'homme n'est pas chez lui ; elle est un reste de la sauvagerie ; il vient

s'y réfugier, s'y cacher. Le champ est, au contraire, sa perpétuelle conquête, et, visible ou non, il est là partout présent. Tandis que Rousseau avait montré la lutte de l'arbre qui veut vivre, Millet a raconté le combat de l'homme contre la terre qu'il force à le nourrir. Ses paysans ne jouent ni ne chantent comme les bergers de Corot, à qui la radieuse nature communique sa joie ; ce ne sont point personnages d'églogues, mais les sévères tâcherons de rudes Géorgiques. Le sol qu'il peint, c'est celui qui vient d'être rasé par la faux et tout hérissé encore des tiges courtes du blé coupé, ce sont les lourdes mottes rejetées par le soc, écrasées sous les pas du semeur ; c'est le sol dur que la houe a peine à mordre, tranchant les ronces, s'ébréchant aux cailloux. En l'absence même de l'homme, la terre fait penser au paysan qui la cultive. La charrue ou la herse restent sur place, dans l'attente du travail de demain. Cette terre, il la dessine et la peint comme un visage qui a une physionomie, et, en effet, à l'homme toujours penché sur elle, ne montre-t-elle pas un visage bon ou méchant ? La maison n'est jamais loin, pauvre abri de pierre et de chaume où la femme, quand elle n'est pas au champ, passe de lentes journées, filant la laine, coulant la lessive, donnant la becquée aux petits, attentive à une besogne simple, comme la ménagère de Chardin.

Fig. 823. — Courbet. — « Bonjour, Monsieur Courbet ». (Musée de Montpellier) (Cliché Hachette)

Fig. 824. — Courbet. — Remise de chevreuils. (Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Dessinateur de gestes, Millet les voit dans leur utilité, leur adaptation à

Fig. 825. — Courbet. — Le Casseur de pierres.
(Musée de Dresde.) (Fiche Kuhn.)

une fin ; le corps tout entier est occupé par un effort. Aussi ce peintre de contours frustes, qui voyait dans le cultivateur la machine d'un labeur nécessaire, admirait-il Michel-Ange, le souple créateur de gestes athlétiques. Sur la terre, l'homme pèse lourdement de ses gros sabots attachés fortement au sol ; son corps brisé pour avoir trop longtemps fouillé le sillon, il le redresse à grand'peine, comme si cette attitude avait cessé de lui être naturelle ; et la silhouette, isolée sur le ciel nu, prend une majesté auguste. Ce drame entre la glebe et l'homme, que Millet suit avec une mâle émotion, il n'est agrémenté d'aucun effet pittoresque ; à la nature inanimée, Millet emprunte seulement ce qu'il faut pour nous rappeler le cycle des saisons, le soleil d'août qui brûle le moissonneur, les gelées qui durcissent la terre, la sérénité de la nuit tombante, l'heure où s'interrompt le travail, lorsque dans l'or du crépuscule passe le tintement de l'Angélus.

Il ne peignait pas d'après nature, et pourtant il a retenu les effets de la lumière ; celle qu'il affectionne se déploie derrière ses figures ; les silhouettes se détachent à contre-jour sur un ciel de couchant, et leurs contours sont comme rongés par la clarté diffuse. Les hachures de son pastel rendaient bien les mille flèches des rayons sur les objets. Il peignait ces petites figures avec un pinceau chargé de couleurs grasses ; les formes sont grossières à la fois et douces ; la teinte enveloppe, assourdit, éteint le miroitement et les reflets.

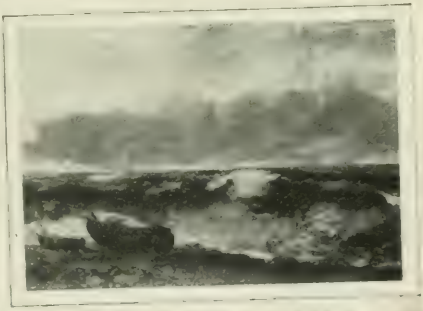


Fig. 826. — Courbet. — La Vague.
(Musée du Louvre.) (Fiche Hachette.)

Fig. 827. — Régamey — Cuirassiers au cabaret.
(Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

Personne, sinon Chardin, n'avait encore ainsi exécuté de petits tableaux sur une toile grossière, avec une pâte terreuse, sèche, poreuse. On pense à Millet lui-même, à son pinceau robuste et caressant, devant ce paysan qu'il nous montre greffant, attentif, soigneux à manier la petite pousse de ses gros doigts calleux. Il a aimé cette pâte grumeleuse, parce qu'elle est de contact rustique, rugueuse comme les murs décrépits, l'écorce moussue, les vieilles tuiles, hirsute comme les champs moissonnés, boueuse comme la basse-cour, poussiéreuse comme le grenier, laineuse comme le mouton et les gros bourgerons tricotés. Les murs mêmes sont sans arêtes nettes ; la vieille église de Gréville, bien tassée sur le sol, a l'échine cabossée, avec des fléchissements et des saillies.

Fig. 828. — Ribot. — Saint-Sébastien.
Musée du Luxembourg. (Cliché Hachette.)

Ces petites figures sont, à leur manière, idéales comme celles de Poussin, et l'on dirait parfois qu'elles ont été exécutées avec la même insouciance technique. Mais, si Millet rappelle tant le grand classique, c'est surtout parce qu'il met une pensée méditée profondément dans sa composition ; il veut que, dans son tableau, il y ait de la logique, un caractère de nécessité et que " gens et choses soient toujours là pour une fin ". Les saisons se succèdent, la terre germe, fleurit, se dépouille, et, depuis que l'homme la cultive, ce sont les mêmes gestes, les mêmes labeurs du misérable incliné sur elle. L'attitude est si juste, l'homme est si bien à ce qu'il fait et tient si fortement

aux choses que ce paysan résume les générations de toujours et de partout, et voici que, subitement, ce pauvre diable emplit l'univers et l'éternité, et que la silhouette lamentable se projette, immense, sur ces deux infinis.

Millet tient encore au romantisme par la sensibilité. Poussin et les classiques ont habité les régions de la fantaisie. Les idées qui les occupent sont pour eux un amusement supérieur ; la terre qu'ils peignent a été façonnée par l'histoire ; une ingénieuse civilisation se laisse partout voir dans cet art savant. Mais, chez Millet, comme autrefois chez Rembrandt, l'art perd sa sérénité et se nourrit de sentiments humains ; voici la méditation sentimentale, la mélancolie, la pitié et aussi une sorte de communion avec l'âme obscure des bêtes et la vie sourde des choses. Jamais, chez nous, l'art n'avait moins rappelé l'atelier ou le musée, et, chez Rembrandt seul, on avait vu une pareille puissance d'émotion par le pathétique et la tendresse. Ce continuateur de nos classiques était imprégné de mélancolie romantique ; à la claire intelligence d'un Poussin, il joint la mâle volupté de la tristesse (fig. 831 à 836).

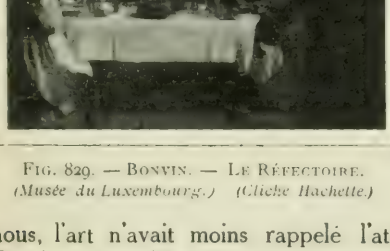


FIG. 829. — BONVIN. — LE RÉFECTOIRE.
(Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

La poétique de Millet est bien loin d'avoir donné encore toutes ses conséquences. C'est pourtant déjà une pensée voisine que celle de Cazin qui aime aussi à mêler l'homme à la nature et qui harmonise admirablement les attitudes de ses figures à la désolation des crépuscules sur les dunes. Les souvenirs de la Bible ou de l'Évangile qu'il

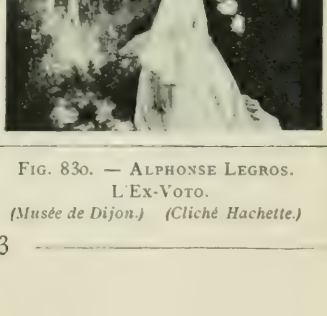


FIG. 830. — ALPHONSE LEGROS.
L'EX-VOTO.
(Musée de Dijon.) (Cliché Hachette.)

Fig. 831. — Millet. — Les Glaneuses.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

évoque parfois ne sont pas déplacés ; ses paysans sont assez humbles et assez simples pour paraître aussi anciens que l'humanité même. Tout n'est que caresse et douceur dans le paysage silencieux qui les enveloppe. La couleur cendrée imite la transparence nocturne, ou la pâle clarté qui tombe de la lune sur les villages endormis (fig. 837, 838, 841). Les paysannes de Jules Breton sont, disait Millet, trop jolies pour rester au village ; elles ne manquent certainement pas de coquetterie, et le soleil, en se couchant, jette une lumière favorable sur ces fillettes en haillons qui prennent des attitudes de canéphores. Les laboureurs de Lhermitte étalent une sorte de majesté. Ces moissonneurs brûlés par le soleil et ces robustes lavandières sont bien des tâcherons rustiques. Harpignies, un beau dessinateur de branchages noueux, a laissé de côté la figure humaine et peint de vieux chênes simplifiés avec une sûreté que ne connut pas Rousseau (fig. 842).

L'esprit réaliste a pénétré partout, puisqu'il a transformé la traditionnelle " peinture d'histoire ". Composée à l'usage d'une société d'humanistes, elle n'avait jamais cessé d'être une reconstitution du monde antique. Le développement de la curiosité historique, les découvertes de l'archéologie et enfin les conquêtes des peintres naturalistes l'ont beaucoup modifiée dans la seconde moitié du XIXe siècle. La " couleur historique ", qui est le réalisme appliqué au passé, est devenue plus caractérisée, plus " documentaire ". Dans l'œuvre de Poussin, les

Fig. 832. — Millet. — La Bergère.
(Cliché Kuhn.)

données archéologiques étaient bien peu : ici, une pyramide ; là, un temple ; une généralité un peu abstraite dans les paysages et le costume dispensait du souci d'exactitude. L'Académie des Inscriptions instruit maintenant l'Académie des Beaux-Arts ; le tableau finit par n'être parfois qu'une marqueterie de documents : ils s'ajustent, se complètent, s'insèrent sans lacune. Entre la conception de l'histoire chez nos peintres et celle des Davidiens, il n'y a pas moins de différence qu'entre la *Salammbô* de Flaubert et les *Martyrs* de Chateaubriand.

Fig. 833. — Millet. — L'Angélus.
(Musée du Louvre.)

Durant le Second Empire, après que Ingres eut peint sa petite *Stratonice* et Couture son immense *Orgie romaine*, il y eut en peinture une renaissance de l'antique : œuvres précieuses, ingénieuses reconstitutions auxquelles s'intéressait fort le public. G. Boulanger et Gérôme posèrent de délicates figures en des décors pompéiens. Gérôme fut un artiste admirable de probité et amusant par son esprit ; dessinateur impeccable, comme Ingres, illustrateur ingénieux comme Delaroche, il a peint spirituellement même des histoires tragiques. Cabanel fut un excellent disciple d'Ingres, dont il a parfois retrouvé la ligne caressante et alanguie. Bouguereau a porté l'élégance affinée de cette manière à ce point de sûreté où les plus savantes mélodies prennent un aspect de ritournelle. Jules Lefebvre, L.-O. Merson doivent aussi être comptés parmi ces très purs artistes dont les

Fig. 834. — Millet. — La hepse.
(Cliché Kuhn.)

œuvres manquent de passion, mais dont la probité offre un enseignement de plus en plus necessaire à mesure que se font plus nombreux les réfractaires de la syntaxe et de l'orthographe (fig. 862, 864, 865).

Fig. 835. — Millet. — L'Homme à la houe. (Cliché Kuhn.)

L'exactitude historique devient méticuleuse à l'excès chez Tissot et Meissonier. Le document à outrance se retrouve dans les illustrations laborieuses de James Tissot, qui, avec la Palestine actuelle, a tâché de reconstituer les paysages et les costumes de l'Évangile. Son effort réaliste a renouvelé l'imagerie religieuse, que ne pouvait plus satisfaire la peinture abstraite de Flandrin (fig. 845). Meissonier (1814-1891) est un des peintres qui ont le plus marqué parmi ces artistes qui voulaient rester exacts dans l'invention. Il présente ce paradoxe de montrer une prodigieuse minutie réaliste et de n'avoir jamais représenté que des motifs imaginés. Son objectif photographique est braqué sur le passé ; on parle souvent, à son sujet, de manière hollandaise, et sans doute les petits maîtres de La Haye et Amsterdam l'ont encouragé ; mais, entre eux, il y a cette différence qu'ils portraituraient leur temps, tandis que Meissonier a vécu hors du sien. Il a moins de goût pour la réalité que pour la curiosité ; il est fureteur et collectionneur : sa peinture est précieuse et morte comme une exposition de bibelots. Il a aimé passionnément le XVIIIe siècle et Napoléon pour le pittoresque, l'élégance des costumes et les gentillesses de l'équipement. Il a montré l'Empereur et son ar-

Fig. 836. — Millet. — Mère donnant la soupe à son enfant. (Musée de Marseille.) (Cliché Hachette.)

mée ; l'armée de 1807, qui, sous les yeux de son chef, se rue sur l'ennemi ; l'armée de 1814, qui se traîne dans la neige derrière l'Empereur encore invaincu, mais enveloppé d'une atmosphère de désastres (fig. 843). Il fait de la petite peinture en conservant les effets de la grande. Il réussit le tour de force de ne rien escamoter dans un cavalier plus petit que le doigt. Aussi ses tableaux sont-ils d'admirables illustrations pour un livre d'histoire. Ces menues figures font très bien dans la page. Le bon illustrateur se reconnaît à l'esprit, au nerf avec lesquels il dessine des vêtements et des gestes. Meissonier, dans ce genre, reste le maître. Personne n'avait encore aussi bien précisé la marche d'un cheval ou les multiples détails d'un uniforme. Il n'a pas seulement créé le petit tableau de mousquetaires : on lui doit un nouveau style de peinture militaire, développé brillamment par Édouard Detaille. Protais, Yvon, montraient la guerre, en y mettant plus ou moins d'héroïsme et de sentiment ; mais c'est la bataille qu'ils voulaient nous faire voir. Meissonier s'intéressait avant tout au pittoresque du costume, et le soldat d'Édouard Detaille ne fut bien souvent que le figurant d'une revue d'habillement. Les souvenirs de 1870, de 1806 ou de 1793 ont transformé quelquefois ces troupiers corrects en vrais combattants ; la boue et la poudre ont sali les uniformes, et, sous le ciel pluvieux, le soleil avant de se coucher jette parfois sur les enseignes une pourpre héroïque. Pourtant, on se battait avec plus de furie dans les

FIG. 837. — CAZIN — AGAR ET ISMAËL. *(Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)*

FIG. 838. — CAZIN. — TOBIE ET L'ANGE. *(Musée de Lille.) (Cliché Hachette.)*

Fig. 839. — Léon Belly. — Mare dans la forêt de Fontainebleau.
(Collection de Mme L. Belly.)

tableaux d'Alphonse de Neuville (fig. 846 à 849).

La peinture d'histoire prend une signification nouvelle dans l'œuvre de Gustave Moreau, idéologue et mythologue, comme ces poètes qui ont enveloppé leur philosophie dans une parure de mythes fastueux. Il conciliait Ingres et Delacroix, un peu à la manière de Chasseriau ; comme les " parnassiens ", il s'efforçait d'enfermer l'imagination ardente du romantisme dans la forme ciselée des purs classiques. En d'étranges paysages, il place des figures d'ivoire constellées de pierreries : art savant, artificiel, peinture chimérique et délicieuse qui met sous nos yeux les débris précieux des vieilles civilisations ; orfèvrerie, mosaïque, les matières les plus rares de l'industrie humaine, il y a de tout dans cette bijouterie philosophique, sauf des aspects directs de la vie. L'art de Gustave Moreau s'est continué en de petites chapelles où n'entrent que de rares initiés : ateliers clos pareils à ces monastères où les moines artistes byzantins conservaient tant de richesses héritées des Grecs et de l'Orient qu'ils ne songèrent pas à regarder la nature (fig. 858 à 861).

Les fouilles archéologiques, si fructueuses à la fin du XIXe siècle, ont renouvelé notre imagination historique et reculé prodigieusement sa portée. A Pompéi, la pioche des fouilleurs extrait chaque jour des accessoires pour le peintre. Les découvertes de Schliemann à Mycènes et à Tyrinthe ont modifié l'image traditionnelle du guerrier homérique. Rochegrosse nous

Fig. 840. — Pointelin. — Soir dans le Jura.
(Musée du Luxembourg.) *(Cliché Hachette.)*

a montré une Asie, une Grèce primitive, étranges, effrayantes, avec des armures bizarres et des barbares tatoués. La préhistoire aussi est entrée dans l'art ; Cormon a reconstitué l'existence de l'homme des cavernes et des habitations lacustres, le chasseur d'ours, armé du silex taillé (fig. 853).

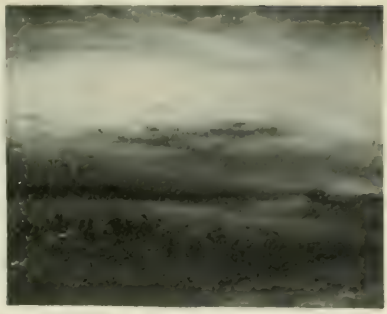


Fig. 841. — Cazin. — En Picardie.
(Cliché Crevaux.)

Mais surtout la vision et la manière réalistes se sont imposées aux reconstitutions du passé et parfois même aux figures allégoriques. Les Davidiens restaient abstraits même en peignant Napoléon et ses soldats ; à leur humanité manquaient la vie physique et la lumière d'un vrai soleil. Aujourd'hui, les personnages de l'histoire sont de chair et d'os. Et même la palette bariolée des orientalistes et des impressionnistes présente parfois sous un aspect nouveau les héros antiques. Léonidas et Romulus ne pourraient plus se montrer sur le Forum ou aux Thermopyles sans exposer leur nudité marmoréenne aux fantaisies du " pleinairisme ".

Tattegrain choisit des paysages expressifs pour y placer son Moyen Age bariolé comme une enluminure. Mais il n'y a pas de peintre qui ait su mieux que Jean-Paul Laurens vivifier l'histoire ; chez lui le document n'a pas éteint l'imagination, et le réalisme n'est pas devenu de l'exactitude érudite et plate ; il est un des rares artistes dont les personnages ne soient pas des acteurs en scène ou des amateurs en travesti. Son imagination s'est nourrie du sombre Moyen Age de Michelet : sa robuste peinture reconstitue la rudesse du Moyen Age, les crimes mérovin-

Fig. 842. — Harpignies. — Lever de Lune.
(Musée du Luxembourg.) *(Cliché Hachette.)*

Fig. 843. — Meissonier. — 1814.
(Musée du Louvre) (Cliché Lecadre.)

giens, la froide cruauté des inquisiteurs, les vendettas ecclésiastiques, la fureur dévastatrice des révolutions et des batailles. De ses compositions, se dégage toujours une émotion, une forte poésie, qui subsiste même dans ses peintures de la vie moderne (fig. 852).

Néanmoins la " peinture d'histoire ", après avoir été en art ce que le poème épique et la tragédie étaient en poésie, a beaucoup perdu de son importance. Les meilleurs élèves de l'Ecole abandonnent ce " genre noble " et n'y reviennent que dans le cas de grande composition décorative. Après s'être montré habile dans tous les genres, Aimé Morot se contente d'être un excellent portraitiste ; Machard, Ferrier, Flameng ont fait de même. La plupart des prix de Rome renoncent vite à " l'histoire " pour peindre de riches bourgeois en redingote et des mondaines en robe de bal. Ces beaux portraits, si nombreux aux salons annuels, révèlent que les meilleurs élèves de l'école n'ont pas moins de savoir parce qu'ils renoncent aux efforts d'imagination.

Le paysage, le motif oriental, africain ou asiatique, fut au XIXe siècle un des thèmes chers à nos peintres ; bien des raisons littéraires ou politiques ont développé cette curiosité des choses d'Orient. Le romantisme devait en aimer les couleurs brillantes ; Decamps, Delacroix, Dehodencq, Marilhat ont peint des turbans, les robes et tissus multicolores, les architectures à minarets, les ruines majestueuses et les

Fig. 844. — Meissonier. — La rixe.
(Collection du Roi d'Angleterre.) (Cliché Lecadre.)

terrains brûlés ; beaucoup, comme Ziem, se sont arrêtés à Venise pour contempler les palais de marbre suspendus dans la lumière entre le ciel et le miroir des eaux, et cette vision éblouissante leur a pour toujours caché l'univers (fig. 851).

Le naturalisme n'a pas nui à l'orientalisme ; le goût des impressions rares n'a fait que s'exasperer ; la réalité cesse d'être vulgaire quand elle est exotique ; comme Racine écrivant *Bajazet*, les orientalistes corrigent par la différence des costumes et des mœurs le manque d'éloignement historique. Henri Regnault, avant de mourir, avait déjà rajeuni le romantisme marocain de Delacroix et trouvé, en Espagne, un style fougueux et coloré, alors qu'à Paris il se fût, sans doute, laissé ramener à une élégance plus sage (fig. 854). Fromentin a peint des Arabes à la chasse et lissé délicatement le pelage satiné de leurs chevaux. Il n'eût jamais consenti à copier aussi exactement un braconnier de France tirant le lièvre (fig. 855). Benjamin Constant a montré un Orient plus théâtral et tenté de nous effrayer en exhibant les tueries silencieuses du sérail, en même temps qu'il éblouissait par le faste du décor. Mais il est un Orient plus familier et plus simplement pittoresque, celui de Guillaumet hier, celui de Dinet aujourd'hui, celui des nombreux peintres qui, d'Asie, d'Indo-Chine et du Japon rapportent des impressions colorées comme des notes de voyage (fig. 856-857). La peinture s'est assouplie, enrichie, aux différences des climats comme aux différences des saisons et des heures. L'orientalisme réconcilie la tradition et les novateurs. Il a permis aux romantiques d'être des naturalistes inavoués ; il incite encore de bons élèves à rechercher des impressions rares et offre aux gens sages des débauches permises.

Fig. 845. — Tissot. — Les rois Mages.
(Collection de M. de Brunhoff.)
(Cliché Hachette.)

Aujourd'hui plus que jamais les arts étrangers se rencontrent chez nous. Ainsi qu'à Rome aux XVIe et XVIIe siècles, bien des artistes viennent à Paris s'instruire ou consulter la conscience artistique de l'Europe. De plus les musées sont des écoles où nos peintres conti-

Fig. 846. — Aimé Morot. — Rezonville.
(Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

nuent de se former encore longtemps après qu'ils ont achevé leur apprentissage ; cet enseignement par les " maîtres " se fait sentir davantage dans le portrait ; quand l'invention est moins nécessaire, les artistes sont plus enclins à pasticher les manières. Nous avons vu nos paysagistes partir des Hollandais, et Courbet s'inspirer des Bolonais ; Manet doit une part de ses hardiesses à l'exemple des Espagnols et de Hals. Les bons exécutants, des praticiens admirables comme Bonvin, Vollon, Roybet, Bail, sont des élèves de la Hollande ; Roybet disperse la lumière sur les étoffes et les accessoires ; Bail recueille la paisible clarté qui glisse dans les cuisines et les lingeries. Ricard a pénétré quelques-uns des secrets de la profonde et vivante couleur de Titien, avec la fragilité plus mince qui convient à des modèles moins robustes (fig. 874-875). Henner a réduit son art aux pâleurs caressantes qui éclairaient les nudités de Prud'hon et parfois celles de Corrège. Les blanches nymphes

Fig. 847. — De Neuville. — Le cimetière de Saint-Privat.
(Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

Fig. 848. — Détaille. — Entrée de la Grande Armée à Paris, 1886 (fragment). (Hôtel de Ville.) (Cliché Hachette.)

fondent en des ombres chaudes, ou bien leur chevelure rousse s'allume comme une sombre flamme, sur le bleu-turquoise du fond (fig. 880-881).

Mais les Espagnols du XVIIe siècle surtout ont été en faveur, comme il était à prévoir en un temps de franc naturalisme. Après Manet, et un peu d'après lui, Carolus-Duran apprit à l'école de Velasquez l'art des oppositions franches, des tonalités douces, ou, sur un fond de gris satiné, tranchent seulement le noir profond d'une robe, la fraîcheur éclatante d'un visage, et dans la clarté du visage, le rouge vif de la lèvre et les luisants de la prunelle (fig. 878). Un autre Espagnol de chez nous est Bonnat ; on reconnaît un descendant de Ribera dans ce robuste modeleur qui, avec des ombres violentes, fait saillir sur la toile des formes en plein relief. Son austère solidité convient à ses modèles favoris. Nos mœurs, qui ont supprimé le costume décoratif et uniformisé les individus sous le même vête-

Fig. 849. — De Neuville. — Champigny. (Musée de Versailles.) (Cliché Hachette.)

ment sombre, font ressortir d'autant plus les caractères du visage. Des étoffes d'apparat, que reste-t-il ? Les étoiles du général, le cordon rouge de la Légion d'honneur, ou les palmes vertes de l'académicien. Mais comme on voit mieux ainsi le front ridé, les marques physionomiques, tout ce qui révèle la continuité de l'effort intellectuel ! L'homme n'apparaît plus sous l'aspect décoratif du courtisan, ni même du mondain ; son visage est marqué violemment par le travail de tête ; Bonnat martèle avec sûreté ces masques solides ; il ramasse fortement la personnalité de ces lutteurs de la politique ou de la pensée ; au lieu de disperser leurs images dans les reflets du plein air, il accumule autour d'eux des ombres opaques et nous force à voir seulement leur tête blanche ; le Hyacinthe Rigaud de la IIIe République peint des sexagénaires illustres, sans collerette et sans perruque (fig. 876-877).

Fig. 850. — Hébert. — La Malaria. (Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

En face du réalisme espagnol, voici maintenant l'élégance aristocratique du XVIIIe siècle anglais. Les portraitistes de cette manière, Benjamin Constant et surtout Humbert, ne manquent pas de reprendre le décor de parc qui met un faste discret derrière les élégantes figures féminines. Humbert sait " assortir " ses modèles à de brèves esquisses de paysage et, bien que le portrait reste véridique, le modèle bénéficie de son charme harmonieux ; d'ailleurs, ce très beau peintre s'est montré, à l'occasion, un excellent décorateur, voyant d'ensemble de larges compositions, disposant de belles attitudes en des paysages bien équilibrés, colorés avec distinction et sobriété. Jacques Blanche est aussi un élève des Anglais ; il en a l'art alerte, la touche curieuse et les raffinements techniques ; ses célébrités " parisiennes " contrastent avec les personnages importants de Bonnat, comme sa manière inquiète et mobile avec le métier assuré du peintre de nos gloires officielles.

Deux portraitistes originaux, Fantin-Latour et Carrière, ont sacrifié bien des qualités pittoresques pour mieux atteindre la physionomie morale. Par l'intensité de l'expression, ils ont de beau-

coup dépassé les limites ordinaires du genre. Leurs figures ne sont pas celles de modèles indifférents, clients de passage, mais celles des amis et des familiers à l'existence desquels ils sont mêlés. La peinture si souple, si fine de Fantin est aussi sage que ses modèles ; ceux-ci ignorent l'élégance du costume ou de l'attitude, et le peintre les juxtapose aussi naïvement que dans les groupes fixés par le " ne bougeons plus " du photographe ; la couleur est comme tamisée par cette honnête poussière qui recouvre les choses enfermées depuis longtemps et auxquelles on ne touche jamais ; cet art a trop de probité pour chercher à plaire ; le peintre et ses modèles ont vécu en dehors des transformations de la mode et de ses élégances (fig. 879). Pour rendre son langage plus expressif et faire plus visible la vie morale, Carrière a effacé les apparences matérielles. La couleur est éteinte, de légères ombres subsistent seules pour modeler des visages rieurs ou douloureux. Essuyant sur la toile une fine grisaille, la caresse du pinceau

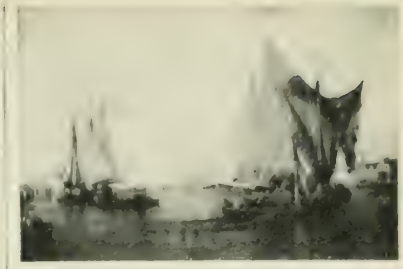


Fig. 851. — Zhem. — Venise.
(Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

Fig. 852. — J.-P. Laurens. — L'Excommunication de Robert le Pieux.
(Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

Fig. 853. — Cormon. — Caïn.
(Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

suit, élargit, amplifie des gestes enveloppants, des formes qui se cherchent et s'étreignent. Cette réalité voilée, laissant notre vue presque inoccupée, ouvre le champ à la rêverie ; jamais on n'avait ainsi montré l'atmosphère de tendresse où respirent des êtres qui s'aiment et l'âme collective qui jette dans un mouvement unique les innombrables corps d'une foule. C'est pour pénétrer la vie psychologique dans son intimité obscure que nos artistes passent à tout instant les limites de leur art, et qu'ils font de la musique sans rythme, de la poésie sans pensée, de la sculpture sans forme et de la peinture sans couleur. L'art s'évanouit pour rejoindre l'insaisissable.

En face du naturalisme qui va toujours vers plus de vérité, il nous faut maintenant placer la peinture qui cherche la beauté. Les grandes entreprises décoratives n'avaient pas manqué aux peintres de la Restauration et de la Monarchie de Juillet ; les continuateurs de David, Ingres et ses élèves, ont pu déployer de vastes compositions pour les églises, pour le Louvre ou Versailles. Mais ces peintres n'étaient guère décorateurs ; la réforme davidienne s'était faite au nom de la beauté sévère ; en retrouvant la rigidité un peu lourde de la composition, la correction du dessin, l'austérité de la manière, les peintres avaient perdu la gentillesse du style Boucher. Une première difficulté fut d'adapter ces froides peintures à la décoration murale et d'appliquer sur des panneaux ou des plafonds ces figures aux rondeurs pleines et aux membres lisses. De plus, les thèmes pittoresques avaient aussi besoin d'être renouvelés ; l'iconographie chrétienne ne pouvait sortir des églises ; quant au personnel mythologique, il paraissait bien démodé, en un temps où l'on ne savait plus le traiter avec esprit. Plus d'Évangile et plus d'Olympe ; où donc les décorateurs du XIXe siècle allaient-ils trouver des motifs et un style, des idées et des formes ?

FIG. 854. — REGNAULT. — LE GÉNÉRAL PRIM.
(Musée du Louvre) (Cliché Hachette)

Les décors de Delacroix reprenaient les traditions vénitienne et

Fig. 855. — Fromentin. — Chasse au faucon.
(Musée Condé, à Chantilly.) (Cliché Hachette.)

flamande, Véronèse et Rubens. Il encadrait dans l'or des compositions tumultueuses et des couleurs éclatantes ; mais, pour porter ce fastueux décor, il faut les galeries royales du Louvre ou du Luxembourg, et ce style opulent ne pouvait se généraliser. Bien que Chassériau lui doive beaucoup, c'est plutôt la manière d'Ingres qui a prévalu. Ingres égalise les reliefs sur la surface de la muraille, atténue les couleurs et fixe les figures en des attitudes tranquilles ; l'équilibre des formes s'harmonise avec la stabilité des lignes de l'architecture.

Fig. 856. — Guillaumet. — La Seguia.
(Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

A son exemple, Delaroche, dans sa peinture dite de l'hémicycle, à l'École des Beaux-Arts, s'est fort appliqué pour donner de l'ampleur décorative à son style un peu sage, comme un prosateur correct à qui vient l'ambition d'être grandiloquent. Sa composition dérive de l'Apothéose d'Homère ; mais les grands hommes de Delaroche sont désœuvrés et inattentifs ; on bavarde avant l'ouverture de la séance ; Delaroche, encore une fois, s'est arrêté dans l'antichambre ; il n'y a pas d'âme dans cette assemblée ; il y manque

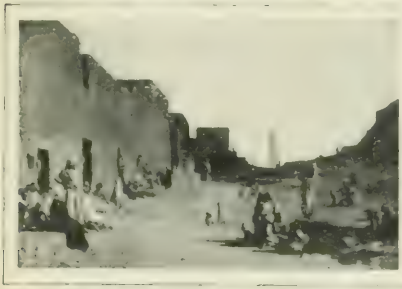


Fig. 857. — Guillaumet. — Laghouat.
(Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

Fig. 858. — G. Moreau.
L'Apparition.
(Musée du Luxembourg.)
(Cliché Hachette.)

l'atmosphère religieuse de quelque bois sacré. Chenavard avait compris qu'une grande peinture ne peut contenter un esprit moderne qu'en lui proposant un noble sujet de méditation. Nous ne sommes plus assez ingénus pour nous satisfaire d'un spectacle purement féerique, comme ceux que déploie Véronèse. Chenavard voulait donc mettre en peinture autant de philosophie que Flandrin y mettait d'émotion religieuse. Tout homme qui, sous Louis-Philippe, se piquait de réfléchir, aimait à remonter le cours des siècles, pour y retrouver les causes de la Révolution française. Tout livre d'histoire aurait pu s'appeler : " Origines de la Révolution ". Chenavard a failli mettre ce livre en peinture dans le Panthéon laïcisé de 1848. Son décor symbolique ne fut pas exécuté. Chenavard philosophait trop pour bien peindre. Ses idées n'ont pas toujours trouvé leur expression plastique. Quelques œuvres ont subsisté, où s'agitent des formes musculeuses et noirâtres ; c'est le personnel de Michel-Ange, vidé de sa force surhumaine ; devant l'art de Chenavard, austère et abstrait comme celui d'Ary Scheffer, on éprouve combien l'idéologie est insuffisante à faire de l'énergie.

Fig. 859. — G. Moreau.
Les Licornes.
(Musée Gustave Moreau.)
(Cliché Hachette.)

Chasseriau n'a pas eu le temps de remplir sa destinée (1819-1856). Autant qu'on en peut juger par les peintures sauvées des ruines de la Cour des Comptes, il aurait été un magnifique décorateur ; comme Flandrin, il avait recueilli d'Ingres le secret des nobles attitudes et des belles

silhouettes, les gestes ronds, les courbes pleines des belles odalisques ; mais la couleur de Delacroix, des souvenirs du Maroc avaient communiqué un peu de fièvre romantique à ces corps ou Flandrin mettait seulement une paisible sentimentalité. On retrouve même la couleur inquiète, malade, les tonalités éclatantes ou rompues de Delacroix, les touches nerveuses et déchiquetées de son pinceau tâtonnant (863-866).

Fig. 863. — G. Moreau. Orphée. (Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

Paul Baudry, à l'Opéra, s'est efforcé d'être aussi riche que le cadre à remplir. Il pouvait sacrifier la pensée bien inutile en pareil lieu. Ses allégories, sur la musique ou la danse n'ont pas d'autre utilité que de donner prétexte à des formes magnifiques et à de beaux groupements. L'œuvre qui le révéla mettait en scène une Vénus à la Titien, mais vive, spirituelle, éveillée de la voluptueuse somnolence du Vénitien. Ce fut un éclectique d'une extrême distinction ; il avait pris à la Renaissance italienne le meilleur de son suc, les formes souples de Michel-Ange, les groupements harmonieux de Raphaël, et, aussi souvent qu'il le pouvait, la coloration légère, argentée, de Véronèse. Il ne manqua rien à cet artiste si admirablement éduqué que d'avoir inventé davantage (fig. 864-870). Auprès de lui, Delaunay était aussi un beau peintre, capable de lancer sur un plafond d'élégantes et robustes figures, tumultueuses compositions où la souplesse alerte de Florence se concilie avec les colorations fastueuses de Venise (fig. 868).

La Troisième République a demandé beaucoup de décorations à ses peintres d'histoire. Alors on vit trop qu'ils perdaient en valeur décorative ce qu'ils gagnaient en pre-

Fig. 864. — G. Moreau. — Vénus (Aquarelle). (Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

Fig. 862. — Lefebvre. La Vérité (Musée du Luxembourg) (Fiche Hachette)

cision réaliste. Au Panthéon, à l'Hôtel de Ville de Paris, au Capitole de Toulouse, les panneaux ne sont trop souvent que de grands tableaux d'histoire. Dans les galeries très richement ornées, ils se tiennent bien, mais si l'architecture est simple, ils apparaissent d'une grande lourdeur. Sur la pierre grise du Panthéon, beaucoup de peintures ressemblent à des tableaux qui attendent leur cadre. Ailleurs un pendentif coupé en triangle une image conçue pour une mise en page carrée ; ou bien les portes, les fenêtres, un pilastre, mordent sur les figures d'une manière intempestive. L'architecte, à tout instant, se rappelle au peintre pour le gêner, parce que le peintre n'en a pas assez tenu compte.

Des peintres aussi réalistes que Courbet, comme Gervex, Roll, ont parfois grandi leurs tableaux pour en faire des panneaux décoratifs. Pourquoi non ? Les plus beaux décorateurs, Véronèse ou Rubens, furent de fervents naturalistes ; mais la vérité se conciliait alors avec l'imagination ; en peignant de la chair vivante et des vêtements exacts, ils ne cessaient point d'inventer de radieuses visions. Les réalistes n'ont plus la ressource de ces fictions ; la vérité matérielle est lourde à porter pour un décorateur ; dans les immenses peintures de Roll et dans celles qui ont décoré les salles de fête de nos hôtels de ville entre 1880 et 1900, les foules qui s'agitent sont bien celles de la rue, mais l'habileté du peintre ne peut toujours corriger la platitude de ce spectacle. Roll, pourtant, a réussi de charmants panneaux avec quelques effets de paysagiste auxquels son robuste métier s'est assoupli, une éblouissante lumière d'été

Fig. 863. — Chassériau. — Femme nue (Musée d'Avignon) (Fiche Hachette)

ou de printemps, des femmes et des fleurs ; mais, si l'impression est douce, c'est la pensée qui paraît insuffisante ; suivant qu'il est sérieux ou superficiel, le décorateur trop naturaliste tombe dans la lourdeur ou dans l'insignifiance (fig. 895).

Fig. 864. — Baudry. La Toilette de Vénus. (Musée de Bordeaux.) (Cliché Hachette.)

C'est pourtant le naturalisme de la peinture qui par contraste a permis à un art purement décoratif de se dégager franchement. Ingres, Delaroche, Delacroix, Chasseriau, n'avaient qu'un style pour peindre un tableau ou une muraille. Leur manière, qui n'était ni tout à fait réaliste, ni tout à fait idéalisée, restait la même dans un petit cadre, comme sur un vaste plafond. Quand le vocabulaire des peintres se fut chargé de sensations matérielles, on sentit la nécessité d'un style décoratif, et la rupture fut complète entre l'art qui vit de ressemblance et l'art qui cherche l'agrément. Courbet et Puvis de Chavannes se sont écartés en même temps, et en sens inverse, du style moyen de la peinture. L'un paraissait atteint de folie furieuse, l'autre de folie douce ; pour l'un, la peinture est un langage de pures sensations : pour l'autre, elle fixe des visions poétiques et éveille des méditations sereines.

Puvis de Chavannes (1824-1898) a créé un style décoratif ; mieux que Flandrin et Chenavard, deux Lyonnais comme lui, qui avaient tenté la même entreprise, il a su mettre de nobles pensées dans le langage des formes et se dégager du prosaïsme exact des naturalistes. Sa peinture est tranquille comme l'architecture qu'elle revêt ; ses figures restent fixées en des attitudes majestueuses et vraies, sinon celles du repos, du moins celles d'un corps en parfait équilibre ; inscrites

Fig. 865. — Cabanel. — La Naissance de Vénus. (Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

Fig. 866. — Chasseriau. — Le Tepidarium.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

dans une silhouette simplifiée et non sans raideur aux jointures, elles retrouvent la solidité pleine, la franchise d'allure que possédaient les figures de Giotto et qui manquent aux élégances calligraphiées d'Ingres et de Flandrin. Les couleurs qui lui sont chères imitent les pâleurs mates et le charme délicat d'une fresque florentine, comme si aux rouges et aux bleus se mêlait la craie de la muraille. Aussi n'ont-elles pas besoin, pour prendre leur valeur, d'être isolées dans l'or ; entourées de la pierre froide et nue, elles conservent leur clarté légère. Puvis de Chavannes n'est pas arrivé tout d'abord à cette coloration de fresque ; il avait commencé en élève d'Ingres, comme Chenavard ou Chasseriau, assouplissant les nuances de la couleur aux délicatesses du modelé ; c'est peu à peu que l'on voit les hommes et les choses se voiler d'une blancheur transparente ; ils perdent ainsi leur matérialité pour n'être plus que d'harmonieuses taches murales, très douces au regard, malgré la construction solide des figures.

Mais c'est peu de créer un vocabulaire ; Puvis abandonne les motifs traditionnels, chrétiens ou païens, et imagine un univers nouveau, un monde à la fois idéal et réel qui n'est point celui de l'Olympe ni de l'Évangile, de l'histoire ni de la réalité. L'idée est toujours si simple qu'elle paraît d'une grande banalité quand on l'explique avec des mots. C'est la Paix, la Guerre, le Travail, le Jeu, l'Art... Mais ce large symbolisme, si fécond en nobles attitudes, Puvis l'adaptait aux milieux, car son décor, soumis aux exigences de

Fig. 867. — G. Boulanger.
La Maison pompéienne du Prince Napoléon
(Musée de Versailles.) (Cliché Hachette.)

l'architecture, est aussi toujours d'une admirable convenance morale. Sans doute, les premières œuvres, la Paix, la Guerre, n'étaient pas destinées à la ville d'Amiens, où les circonstances les ont placées, mais les peintures qui sont venues compléter la décoration du Musée de Picardie décrivent les paysages picards et la vie de cette province. Au Musée de Rouen, voici la nature inspirant les arts ; à celui de Lyon, la sérénité du rêve païen sous la radieuse lumière et l'ardeur mystique du moine-peintre dans son monastère toscan. Au Musée de Marseille, deux compositions traduisent le rôle de cette " colonie grecque " qui est restée la " porte de l'Orient ". Puvis de Chavannes a créé, pour ainsi dire, un genre, la décoration des péristyles de musées, de ces monuments si caractéristiques de notre XIX siècle et où l'on devrait entrer en contact avec l'âme historique et géographique de nos provinces. Le grand décorateur dégage ces physionomies régionales et, dès l'entrée, nous offre un magnifique objet de méditation. Ces images, qui ne sont ni de la pure allégorie, ni de l'histoire, doivent leur charme vivant au paysage. C'est par la vérité de la lumière et et le dessin du sol que Puvis donne à ces visions la vraisemblance, sans leur donner l'exactitude ; les saisons, les régions, l'Été, l'Hiver, Rouen ou Marseille, sont caractérisés dans leur physionomie poétique ; il a mis dans une nature viable de pures fictions ; il a modernisé et ravivé l'âme mythologique du paysage d'histoire.

Fig. 868. — Delaunay. — La Peste a Rome.
(Musée du Luxembourg) *(Cliché Hachette)*

A la Sorbonne, dans le bois sacré où conversent les Lettres et les Sciences, se respire une telle poésie

Fig. 869. — Cabanel. — Phèdre.
(Musée de Montpellier) *(Cliché Hachette)*

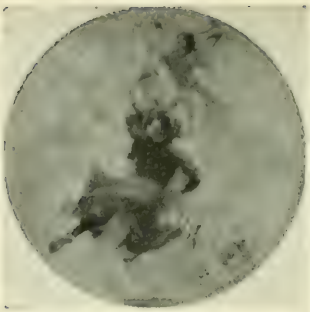


Fig. 870. — Baudry. — L'Enlèvement de Psyché.
(Château de Chantilly.) (Cliché Hachette.)

que ces allégories en dépouillent leur froideur scolastique et participent à la vie divine et à la sérénité élyséenne (fig. 790). D'autres paysages dégagent la poésie des siècles lointains. A Lyon, le radieux paganisme des Grecs et l'âme franciscaine de l'Ombrie. Au Panthéon, Puvis a illuminé de la clarté d'une aube blanche l'enfance de Sainte Geneviève et montré sa vieillesse dans la lumière du crépuscule ou de la nuit ; le ton a tant de douceur naïve qu'il ressuscite l'âme idyllique de la légende. Cette œuvre toute moderne apparaît aussi ancienne, aussi pénétrée d'humanité que ces reliques qui ont, durant des générations, accueilli les prières des pèlerins ; elle perpétue la présence de la Sainte. Du haut de la montagne sacrée, la patronne de Paris veille encore sur la cité (fig. 884 à 887).

Puvis de Chavannes, qui n'était pas un artiste impeccable, a, comme les grands poètes de la peinture, créé un univers à lui ; les hommes et les choses y sont mêlés à une même existence harmonieuse. Bien souvent, il rappelle Poussin par la puissance de la pensée, la prédominance de la conception, la tranquille assurance du métier et le rythme plastique de la composition. Chez les plus grands génies de notre art, Poussin, Chardin, Millet, Puvis, presque toujours la main-d'œuvre compte peu ; ils spiritualisent la matière, obtiennent l'adhésion de la pensée et éveillent la faculté de rêve, sans étonner les yeux.

Fig. 871. — Gaillard.
Dom Prosper Guéranger
(portrait gravé).
(« Gazette des Beaux-Arts ».)

Pendant que Puvis poursuivait son rêve, la peinture de Courbet développait ses conséquences. Nous

FIG. 872. — CHAPLIN. — PORTRAIT DE JEUNE FILLE.
(Musée du Luxembourg.)
(Cliché Hachette.)

FIG. 873. — BASTIEN-LEPAGE. SARAH-BERNHARDT.
(Collection de M. W. Blumenthal.)
(Cliché Hachette.)

devons suivre maintenant dans ses découvertes techniques l'histoire de la peinture naturaliste. Dans ses premières œuvres, Manet (1832-1883) avait commis les mêmes contresens que Courbet. Il plaçait dans

FIG. 874. — RICARD. PORTRAIT DE HEILBUTH.
(Cliché Hachette.)

FIG. 875. — RICARD. PORTRAIT DE FEMME.
(Cliché Hachette.)

Fig. 890. — Bonnat. — Portrait du cardinal Lavigerie. (Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

un paysage des figures d'atelier. Son tableau du " déjeuner sur l'herbe " fait voir une femme nue sur un fond vert foncé, auprès d'hommes vêtus de couleurs sombres. Le soleil, pourtant, traverse le feuillage, mais comme il montre peu d'enthousiasme et de gaîté ! Pour éclairer cette jeune femme, il faudrait faire courir sur sa chair les reflets fantaisistes d'une lumière de sous-bois. Et voici, au contraire, que Manet insère dans son paysage une figure de couleur vieil ivoire sortie de l'atelier de Rembrandt, et dont la silhouette se découpe nettement sur la verdure agressive de la prairie (fig. 891). Sans doute, pendant longtemps, Manet pensa éclairer ses tableaux en cernant ainsi nettement de larges plans de lumière avec des ombres opaques. Mais ce procédé a le tort de fixer lourdement les contours ; la réalité prend ainsi plus de solidité, plus de corps, que dans les abstraites peintures académiques ; mais comme elle est loin encore de baigner dans la lumière irradiante du grand jour ! A cette époque, Manet était un admirateur et un élève des Espagnols aux ombres noires et de Hals à la touche martelée. Il y avait en lui une extrême délicatesse visuelle, mal servie par une technique encore incomplète ; sa couleur se salit et n'atteint pas la fraîcheur de l'impression. Quelques notes du pinceau résument des sensations vives et fines ; ce sont trouvailles charmantes parmi trop d'expressions moins bien venues. La vivacité de la touche rachète la lourdeur de la tache ; Manet vaut moins par la gamme de sa

Fig. 891. — Bonnat. — Victor Hugo. (Maison de Victor Hugo.) (Cliché Hachette.)

Fig. 878. — Carolus-Duran. La Dame au gant (Musée du Luxembourg) (Cliché Hachette)

couleur que par son coup de brosse nerveux, elliptique ; les " impressionnistes " venus après lui ont mieux rendu la lumineuse transparence du plein air, mais leur pinceau est paisible et monotone (fig. 890, 891, 893).

D'autres peintres, comme Bastien-Lepage, essayèrent de suggérer le plein air, en éclairant d'une lumière égale le paysage et les figures qu'il contient. Le peintre s'efforce de compenser par la précision du dessin ce que la composition perd en solidité par cette égalité monotone. Mais les délicatesses nuancées de Bastien-Lepage s'effacent à distance comme une voix souple, bien articulée, trop faible pour se faire entendre de loin. Il faut, pour animer un grand tableau, de franches oppositions de couleur et de lumière. Ce peintre délicat apportait à peindre une paysanne qui ramasse des patates la finesse d'exécution réservée jusqu'alors aux portraits aristocratiques ou aux divinités mythologiques (fig. 889). Dagnan-Bouveret fera plus encore, appliquant à des rustauds les recherches physionomiques d'un Vinci (fig. 897). Le " pleinairisme " de Bastien-Lepage se reconnaît chez quantité de peintres, Gervex, Duez, Albert Maignan, Roll, qui ont illuminé de grandes compositions en éclairant de tons argentés les tonalités sombres de Manet ou Ribot. Roll est un vigoureux peintre de notre société qui jette des rayons de soleil dans sa grasse couleur. Mais on voit, dans sa peinture, la lumière par opposition de blanc et noir remplacée par une vive polychromie.

Fig. 879. — Fantin-Latour. — L'Atelier de Manet aux Batignolles (Musée du Luxembourg) (Cliché Hachette)

C'est que, vers 1875,

Fig. 880. — Henner. — La Liseuse
(Collection de Mme Porges) (Cliché Hachette)

du vivant même de Manet, des peintres imaginèrent un procédé nouveau. Claude Monet et ses disciples, comme Sisley, Pissarro, Renoir et Manet lui-même, forment une famille parfaitement délimitée, parce qu'ils se proposent une même fin et l'atteignent par des moyens analogues ; un incident de polémique leur a valu le nom d'"impressionnistes". Courbet et Manet avaient échoué à rendre l'éclat et les délicatesses de la lumière, parce qu'ils ne savaient guère qu'opposer le clair et le sombre, le noir et le blanc ; or le blanc ne saurait rivaliser d'éclat avec les rayons du soleil. Mais si, sur sa palette, il n'a pas de vraie clarté, le peintre a des couleurs aussi vives que celles de la réalité. Or certains maîtres, Rubens, Turner, Delacroix ont déjà montré que les jeux de la clarté et de l'ombre se transposent avantageusement en jeux de couleurs. Les physiciens viennent d'ailleurs nous apprendre qu'un rayon solaire, en traversant le prisme, se décompose en trois couleurs pures, jaune, rouge, bleu, qui se mélangent à leurs confins pour former trois couleurs composées, violet, vert, oranger. Le procédé, plus ou moins conscient, des impressionnistes consiste à remplacer sur la toile cette lumière dont le peintre ne peut égaler l'éclat par ses couleurs composantes, dont il a, sur sa palette, les équivalents. Il emploie, autant que possible, la couleur pure pour ne rien perdre de ses moyens ; car les couleurs par le mélange se salissent et se neutralisent. Cependant ces couleurs ne peuvent

Fig. 881. — Henner. — Idylle
(Musée du Luxembourg) (Cliché Hachette)

FIG. 882. — CARRIÈRE. — BAISERS D'ENFANTS.
(Collection Moreau-Nélaton) (Musée des Arts Décoratifs) (Cliché Hachette)

reproduire la lumière que si, comme celles du prisme, elles se combinent. Le peintre abandonne ce soin au spectateur ; l'œil fait l'effet inverse du prisme ; il recompose ce que l'œil du peintre a décomposé. Les peintres de la lumière avivent le reflet qu'éteignaient les peintres de la forme pure ; mais, en fixant ces taches inconsistantes qui flottent dans l'atmosphère, ils sont obligés souvent de sacrifier la couleur matérielle des choses, la teinte locale ; les impressionnistes ont heurté bien souvent nos préjugés sur la couleur locale ; ils ont franchement coloré un visage de reflets bleus ou orangés et essayé sur la figure humaine les fantaisies lumineuses que l'on ne risquait auparavant qu'avec les nuages ou l'eau, parce que ces corps n'ont que des couleurs empruntées. Enfin, comme le peintre ne représente pas les objets dans leur matérialité, mais dans leur apparence lumineuse, les touches du pinceau impressionniste ne dessinent pas les formes ; il ne faut pas que ces reflets en qui se disperse la lumière paraissent imiter la couleur réelle des choses, mais qu'ils flottent, pour ainsi dire, dans l'atmosphère et vibrent comme les atomes lumineux. Le dessin, au sens ordinaire du mot, est volatilisé. Un bon paysage impressionniste éteint tout autour de lui ; la lumière en est si subtile et si éclatante qu'elle a paru fournir un motif suffisant pour composer un tableau. Ce n'est plus un arbre, un lac, une maison, que représente l'impressionniste, mais seu-

FIG. 883. — CARRIÈRE. — MATERNITÉ.
(Musée du Luxembourg) (Cliché Hachette)

lement l'ombre de cet arbre trouée de quelques rayons ou les apparences d'une meme muraille aux differentes heures de la journee. Une meule de ble, un brouillard, une façade dechiquetee d'eglise, une piece d'eau garnie de nenuphars, ont permis a Claude Monet de faire ruisseler sans fin ses pierreries eblouissantes (fig. 899 a 901).

On retrouve le reflet de l'impressionnisme chez la plupart de nos contemporains ; ses étincelles ont allumé un feu d'artifice dans la peinture décorative. Les paysagistes y ont gagne de mieux voir la lumière particulière des heures et des regions. C'est à peine si Théodore Rousseau distinguait la lumière méridionale et celle d'Ile-de-France ; Corot confondait celle d'Italie et celle de Picardie ; ils effaçaient les vivacites trop particulières de chaque heure ou de chaque ciel. Un monde nouveau a été decouvert, explore, que nul peintre ne peut plus ignorer.

Fig. 884 — Peints de Chavannes. Sainte Geneviève veillant sur Paris. (Panthéon, Paris) (Cliché Hachette)

Fig. 885 — Peints de Chavannes. Enfance de Sainte Geneviève (Panthéon, Paris) (Cliché Hachette)

L'impressionnisme a formé un style décoratif ; l'éclatante polychromie de leur palette incite à tout instant ces observateurs subtils aux fantaisies de la couleur ; Claude Monet s'hallucine d'éblouissantes visions, au moment même où il ne songe qu'à l'effet juste, et Lebourg fait parfois songer à Turner. Mais le métier impressionniste est un dissolvant pour le dessin et paraît vite insuffisant quand on sort du paysage. Il s'est rencontré quelques peintres comme Renoir et Besnard pour faire courir sur de grandes figures la lumière changeante ; ils en notent les irisations sur un derme

FIG. 896. — PUVIS DE CHAVANNES. — LE BOIS SACRÉ.
(Musée de Lyon.) (Cliché Hachette.)

nacré et mêlent les reflets du soleil et de l'eau à la souplesse fluide de leurs baigneuses. Les décorations de Besnard ont la légèreté, l'envolée lyrique ; elles amusent par leur mise en page imprévue, leur perspective plafonnante, leur désinvolture spirituelle. On se rappelle la verve fringante de Fragonard, les hardiesses de Tiepolo, ses masses basculantes, ses coups de lumière subits. Mais l'inspiration est pourtant bien moderne ; l'atmosphère est celle qui se respire dans les laboratoires de la science ; les couleurs sont aiguës comme celles des bocaux pharmaceutiques ; les clartés éblouissantes, explosives, les figures mouvantes, électriques, folles comme des flammes. Cette langue spirituelle trahit même parfois l'idéologie du peintre ; certains motifs perdent un peu de leur gravité sereine par ce style trépidant. Besnard conserve admirablement la forme parmi les reflets inconsistants ; les jets lumineux suivent le modelé ; les souples hachures du pinceau continuent à dessiner même lorsque viennent à s'éteindre les fantaisies de la couleur. Aussi a-t-il exécuté d'admirables portraits où la personnalité du modèle ne se disperse pas trop dans le jeu capricieux des reflets, parmi les étoffes et les fleurs (fig. 906-907). Gaston La Touche, Georges Picard, Mlle Dufau, Chéret pratiquent aussi cette décoration en feu d'artifice. Inventé par des naturalistes acharnés, le langage impressionniste sert maintenant aux fantaisies de la peinture. La fiction poétique s'est dégagée de la sensation ; une flamme a jailli de la matière.

FIG. 897. — PUVIS DE CHAVANNES. — MARSEILLE. PORTE DE L'OPÉRA.
(Musée de Marseille.) (Cliché Hachette.)

Henri Martin a tenté

Fig. 888. — Carolus-Duran. — L'Assassiné.
(Musée de Lille) (Cliché Hachette)

et réussi un style décoratif où l'on trouve le réalisme d'un Roll, la lumière papillotante de l'impressionniste, l'ampleur et le rythme calme de Puvis de Chavannes. Des hommes de notre temps, paysans ou citadins, prennent des attitudes qui paraissent parfois prétentieuses pour des personnages qui ne sont pas vêtus de toges. Ils vont les yeux au ciel, les pieds traînants, comme des aèdes fatigués ; mais la vulgarité des figures se dissout dans l'extraordinaire beauté du paysage et l'émouvante poésie de la lumière. Henri Martin n'a pas repris les colorations plates de Puvis ; il peint par touches indépendantes, qui font vibrer l'atmosphère, sans enlever à ses vastes décors la tenue solide de l'ensemble : peinture en mosaïque qu'il apprit sans doute dans sa Toulouse natale, la ville " pointilliste ", bâtie en petites briques et pavée de petits galets (fig. 910-911). Ce pointillisme s'atténue, s'efface, et va mourir dans les paysages silencieux de Le Sidaner, dans les tendres et mystérieux portraits d'Ernest Laurent.

Le dessin tel que le pratiquent nos artistes depuis la Renaissance est un modelé abstrait, un "projet" de sculpture. Il existe un impressionnisme de la ligne, analogue à celui de la lumière et de la couleur. Comme la technique des tons divisés, ce dessin est impliqué dans l'art de Delacroix ; il ne rend pas seulement la forme, mais le mouvement ; il ne cherche pas la réalité stable derrière l'apparence changeante ; il accepte l'imprécision, le désordre, sacrifie l'exactitude littérale au caractère typique. Les albums japonais lui ont enseigné la dislocation de

Fig. 889. — Bastien-Lepage. — Les Foins.
(Musée du Luxembourg) (Cliché Hachette)

la ligne, les perspectives basculantes, les compositions dissymétriques et toutes les étrangetés de mise en page qui peuvent rendre les aspects instantanés des figures passant dans notre champ visuel. Un des maîtres dans cet art est Degas. Il a choisi ce qu'il y avait de plus imprévu dans la réalité, et de plus artificiel dans notre société, le monde des courses et des théâtres, les jockeys juchés sur des pur sang osseux, ou les pirouettes des danseuses en tutu (fig. 905). Forain est de cette école ; il décrit le monde de la bourse, de la politique et du théâtre et met en contact ces puissances modernes, le financier, le député et la danseuse ; il aura été le Daumier de notre temps ; mais Daumier était encore un romantique, tout bouillonnant d'indignation généreuse ; le dessin de Forain, abrupt, tranchant, enferme dans ses lignes brutales une ironie insultante et glacée. N'est-ce pas parmi ces chercheurs de traits caractéristiques qu'il faut ranger aussi Raffaëlli, le dessinateur des banlieues pelées et des rues grouillantes, des loqueteux lamentables et des petits boutiquiers ? (fig. 898).

Fig. 890. — Manet.
Le Bar des Folies Bergère.
(Cliché Hachette.)

Steinlen n'est pas un dessinateur de cette famille. Son ancêtre serait plutôt Millet, qui, dans une lourde silhouette, savait enfermer toute une existence de misère (fig. 892).

L'impressionnisme apportait un langage plutôt qu'une pensée nouvelle. Il résulte d'une analyse visuelle ; les peintres ont pris des notes, enregistré

Fig. 891. — Manet. — Le Déjeuner sur l'herbe.
(Collection Moreau Nélaton.) (Cliché Hachette.)

Fig. 892. — Steinlen.
Maçons regardant passer un enterrement.
(Musée du Luxembourg.)
(Cliché Hachette.)

des effets curieux ; et voici maintenant que beaucoup, rentrés à l'atelier, sans rejeter ces acquisitions, méditent des œuvres plus chargées de sens. Parmi ces groupes d'avant-garde, on discerne aisément deux tendances. Les uns conservent les couleurs claires, mais recherchent moins exclusivement l'exactitude de l'effet lumineux : des peintres comme Cézanne, Gauguin, Maurice Denis, semblent plus soucieux d'effets décoratifs ou expressifs. Ils ont l'horreur de ce naturalisme dont ils sont sortis. Ils acceptent la brillante palette de leurs prédécesseurs, mais pour en tirer un décor ; quelques-uns, comme Maurice Denis, se sont aperçus que ces pures couleurs rappelaient l'azur, la flamme rouge, le blanc lilial de Fra Angelico ; ils étalent donc les couleurs de l'arc-en-ciel en de larges tons entiers comme ceux d'une tapisserie ou d'une fresque de Giotto. Les objets ne se dissolvent plus dans l'atmosphère ; des lignes appuyées encerclent les formes, et ces lignes sont délirantes. Monet noyait les formes dans la lumière, mais nous laissait discrètement libre de retrouver un modelé correct sous le papillotage des reflets. Les filaments grossiers qui cloisonnent les formes de l'école Cézanne-Gauguin ne nous permettent pas de redresser par la pensée leurs maisons titubantes et leurs figures estropiées. Il n'est pas probable que ces artistes nous feront renoncer à une grammaire du dessin acceptée depuis la Renaissance. Le dessin tient aux lois de notre vision, comme la syntaxe à celles de notre pensée. De telles habitudes ne se peuvent perdre que par une profonde désa-

Fig. 893. — Manet
La Femme aux cerises.
(Collection Durand Ruel.)

grégation intellectuelle, comme il s'en est observé à la fin du monde antique. Cette barbarie affectée ne peut vraiment être féconde qu'en des pays de culture incomplète ; chez nous, elle n'aura été qu'un jeu momentané de décadents.

Fig. 894. — Roll. — Le Centenaire de 1789.
(Musée de Versailles) (Cliché Hachette)

C'est dans une autre direction qu'il faut chercher l'avenir. Au temps des plus vives ensoleillades impressionnistes, on a reconnu un groupe de jeunes peintres aux tonalites sombres de leurs tableaux. Cottet, Simon, Ménard, Dauchez, et d'autres à leur suite, abandonnent le plein air pour l'atelier et font à nouveau de la peinture de musée avec des ombres énergiques et des raffinements d'exécution qui ne visent pas seulement la vérité. En effet, ils ne sont point impressionnistes ; ils ne sont pas non plus réalistes à la manière de Courbet ; ils ne copient pas des objets indifférents ; leurs tableaux ne sont pas des études agrandies et poussées, mais des compositions fortement organisées pour exprimer un caractère ; si par leur technique ils rappellent quelquefois Courbet, c'est l'esprit de Millet qui hante leur art. Ils ont éteint le feu d'artifice impressionniste, parce que sa fantaisie féerique et changeante empêche de voir la solidité des choses ; une très vive polychromie éblouit le regard et le retient ; cette musique bruyante gêne la rêverie ; la couleur sombre, au contraire, nous distrait moins de notre méditation, et nous percevons mieux une pensée dans ce silence. Ils cherchent la physionomie constante sous les variations des saisons et des heures. Ils dépouillent le sol de sa parure de lumière et de verdure ; c'est l'ossature permanente du terrain qu'ils aiment à ré-

Fig. 895. — Roll.
La Nourrice.
(Musée d'Amiens)
(Cliché Hachette)

Fig. 896. — Pissarro. — La place du Théâtre Français.
(Collection Durand-Ruel.)

véler ; ils ont montré une grande prédilection pour la Bretagne, la terre dont les heures du jour et les saisons de l'année transforment le moins les aspects. Parmi les innombrables portraits de nos provinces françaises qui viennent chaque année se présenter au Salon, il n'en est pas qui s'imposent à la mémoire avec une physionomie aussi puissante que la Méditerranée de Ménard et surtout la Bretagne de Simon, de Dauchez et de Cottet. Voici cette lande incolore, au relief dur, où l'on croit trouver encore la trace des bouleversements géologiques. Parfois l'Océan d'acier mord et une baie d'eau verte pénètre entre les roches. A mesure qu'on s'avance vers la pointe du Raz, la végétation se raréfie, et le sol apparaît à nu. Les maisons grises, pâles, peintes en blanc, ont les teintes blêmes d'une aube élavée ; c'est déjà la couleur de tempête et de pluie. Les Bigoudins aux poses raides, aux costumes noirs, aux faces vermillonnées, mornes dans la joie comme dans le deuil, appartiennent au paysage, comme les lignes de nuages blancs et ardoises qui pèsent sur l'horizon, comme les clôtures de pierres sèches qui dessinent les ondulations du terrain et enferment des champs sans culture. On perçoit chez Dauchez et Ménard un désir de généraliser la physionomie du paysage ; ils le dégagent des particularités contingentes ; ils saisissent dans son ensemble l'aspect du golfe, du lac, de la forêt ou de la ruine. L'image qu'ils

Fig. 897. — Dagnan-Bouveret.
Les Conscrits.
(Palais Bourbon.) (Cliché Hachette.)

nous offrent n'a pas ce caractère fragmentaire, accidentel, épisodique, d'un motif peint d'après nature ; par la pensée, plus que par les yeux, ils l'ont saisi dans son essence. Souvent un monument antique vient imposer cette idée d'éternité. Ainsi nos classiques du XVIIe siècle, Poussin et Lorrain, " composaient " des Arcadie et des ports au soleil couchant. Pour " organiser " ces paysages, il ne suffit pas de bien voir et de bien copier, il faut sentir la logique interne qui a donné la forme aux choses ; les paysages composés de Claude Lorrain ou de Joseph Vernet enferment plus d'un contresens géologique ; ces peintres n'en commettent plus ; ils savent comment les terrains glissent, comment se brisent les roches, se gonflent les nuages, se dépose le sable ; c'est par son dessin que le peintre définit la personnalité d'un rocher ou d'un nuage et révèle l'âme des sites (fig. 912 à 915).

FIG. 898. — RAFFAELLI. INVITÉS ATTENDANT LA NOCE.
(Musée du Luxembourg) (Cliché Hachette)

FIG. 899. — CI. MONET. PORTRAIT DE FEMME.
(Musée de Berlin) (Cliché Durand-Ruel)

L'impressionnisme s'était maintenu à la surface mouvante des choses, aux apparences qui n'intéressent guère l'intelligence ou la sensibilité. Ce fut pour la peinture la période de pure observation qu'ont traversée toutes les formes du travail intellectuel. L'impressionniste collectionnait d'après nature des effets justes, comme l'érudit compile des notions auxquelles il demande seulement l'exactitude. Mais l'esprit français ne saurait, même en peinture, se résigner longtemps à n'être qu'un appareil enregistreur. Il semble aujourd'hui à bien des

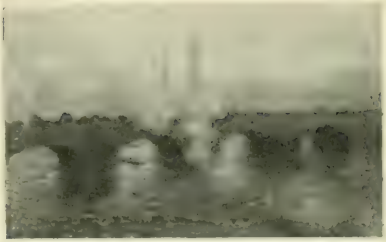


Fig. 900. — Cl. Monet. — Le Pont de Londres
(Collection Durand-Ruel) (Cliché Hachette)

signes qu'il se ressaisisse et reprenne l'attitude classique : la noblesse de l'art ne vient-elle pas de ce que la pensée humaine y est partout présente ? Mais ce nouveau classicisme n'a pas renié l'héritage romantique et naturaliste ; depuis la contemplation romantique, les choses elles-mêmes sont pénétrées de sentimentalité, et les ressources pittoresques amassées par les naturalistes restent acquises. Tandis que nos classiques n'observaient guère que le visage et les attitudes du corps, cette enquête s'est étendue aux règnes inanimés, et c'est jusque dans la physionomie des terrains et du ciel que les peintres vont maintenant découvrir les relations de la matière et de la pensée. Dans ce naturalisme limité, reconnaissons une tradition ancienne chez nous, transmise par Millet, par Puvis de Chavannes ; notre intelligence classique n'absorbe des faits que ce qu'elle peut en assimiler sans troubler sa lucidité. Un système, même étriqué, nous satisfait davantage qu'une masse de vérités inorganisées. L'esprit de système habite l'art et la science ; en quête de vérité et de beauté, il ne se soumet aux choses que pour les dominer.

Des manières pittoresques, passées en revue, aucune n'est aujourd'hui absolument périmée ; les représentants des styles successifs voisinent correctement dans les salons annuels. Aussi la difficulté pour définir notre école contemporaine ne vient-elle pas seulement de ce que, vivant au milieu des individus, nous ne pouvons discerner les groupes. Le mot d'école n'a plus sa signification ancienne. Il désignait autrefois des familles de

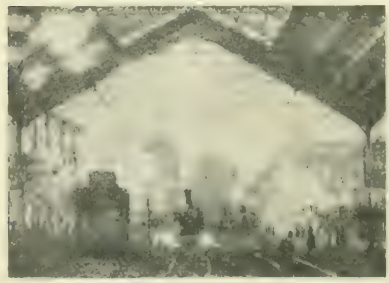


Fig. 901. — Monet. — La Gare Saint Lazare.
(Musée du Luxembourg) (Cliché Hachette)

peintres apparentés par un même idéal et des pratiques analogues. Ainsi, l'État ne se concevait pas sans l'uniformité des sentiments religieux et politiques. En brisant cette uniformité, l'individualisme a détruit l'État et l'École aux sens anciens de ces mots. C'est une solidarité d'un autre genre qui unit maintenant les hommes d'un groupe et les artistes d'une école. Aucune des espèces successives de la beauté n'a disparu de la cité des arts, et tous les partis qui furent à tour de rôle au pouvoir sont encore représentés. Une tolérance générale atténue les rivalités de ces anciens ennemis ; il n'y a plus ni vainqueur ni vaincu ; la complexité de la société répond à celle des styles ; il y a des admirateurs pour tout. L'unité de l'École française, s'il en est une, ne peut plus être cherchée dans une communauté de caractère ; l'éclectisme du goût et la concurrence violente qui accentue les originalités dispersent les talents et les opposent, au lieu de les faire converger vers un même idéal.

FIG. 902 — SISLEY. — EFFET DE NEIGE.
(Collection Durand-Ruel.) *(Cliché Hachette.)*

Mais entre ces formes d'art si différentes, il existe une sorte de solidarité par contraste et comme une division dans le travail artistique. C'étaient des nuances fort délicates par quoi se distinguaient le réalisme d'un Thierry Bouts et l'idéalisme d'un Memling ; le réalisme d'un Filippo Lippi et l'idéalisme d'un Fra Angelico. Les écarts individuels ne dérangeaient pas, dans son allure générale, la peinture flamande ou florentine. Quelle divergence, au contraire, entre le natura-

FIG. 903. — SISLEY. — BORDS DE RIVIÈRE.
(Musée du Luxembourg.) *(Cliché Hachette.)*

Fig. 904. — Renoir. — Le Déjeuner.
(Collection Durand Ruel.)

lisme brutal d'un Courbet et le monde rêvé par un Puvis de Chavannes ! Ils bifurquent, avec une égale décision, de chaque côté de la voie commune. L'art d'une époque répond à des besoins constants ; les caractères extrêmes ne se développent pas sans susciter des antithèses. S'il n'y avait qu'un style, il ne saurait être celui de Degas, ni même de Millet, ni de Puvis, ni de Rodin. Les féeries de Monet ont rendu opportunes les nocturnes décolorés de Carrière ; l'extrême habileté des uns fait aimer, par contraste, l'ingénuité de certaines gaucheries ; la sculpture-moulage nous rend chères les outrances expressives de Rodin. Nous trouvons, dispersées en des œuvres violemment contrastées, des qualités dissemblables que les hommes d'autrefois aimaient à trouver unies dans une même œuvre. Les énergies de notre art ne se développent plus en un faisceau compact ; elles se ramifient en mille branches divergentes ; mais l'organisme ne serait pas en équilibre si elles ne se déployaient pas autour du tronc central avec une sorte de balancement symétrique. Ce n'est plus la régularité du parc à la française, mais l'organisation plus touffue de la forêt, où chaque pousse tend vers la lumière.

Dans cette lutte confuse, deux forces sont en présence ; de leur opposition résulte l'équilibre, la force de résistance qui est surtout régulatrice et la force de mouvement. L'élément conservateur est représenté par ceux qui craignent avant tout le sacrifice des vertus traditionnelles, le pa-

Fig. 905. — Degas. — La Danseuse.
(Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

Fig. 906. — Besnard. — Soir de l'XVIe. Mairie du Ier arrondissement. (Photo Hachette.)

trimoine de l'école, l'habileté d'exécution, l'élégance, toutes les qualités acquises par le travail des générations et transmises par l'enseignement. Les novateurs, au moins les plus hardis, traitent sans égard ce respectable héritage. Ils parlent audacieusement une langue artistique qu'ils ont créée. Mais rien ne montre mieux la nécessité d'une forte tradition qu'un individualisme trop agressif. Le frein conservateur est aussi nécessaire que l'élan révolutionnaire ; faute de l'un ou de l'autre, l'art stagnerait ou divaguerait. Le véritable novateur est celui qui, chargé de tout le poids des traditions, trouve encore assez de force pour aller de l'avant.

Dans la sculpture, la tradition est plus forte contre l'individualisme ; la tendance naturaliste s'y s'observe aussi durant la seconde moitié du XIXe siècle ; mais la sculpture évolue avec lenteur. Le langage de pierre et de bronze est moins docile que celui de la couleur : les conditions matérielles ne varient guère, et la tradition s'impose ici avec une autorité plus claire. La peinture avait atteint et abandonné plusieurs aspects du " réalisme intégral ", cependant que la sculpture ne cessait de poursuivre le même effort pour adapter de plus en plus fidèlement le modelé aux formes de la vie et l'assouplir aux mouvements de la passion.

Fig. 907. — Besnard. — L'Île Heureuse. (Musée des Arts décoratifs.) (Photo Hachette.)

Vers le milieu du siècle, la statuaire s'était vite remise de l'émotion romantique. Jean du Seigneur, Préault, n'avaient pas réussi à soumettre la matière. Sans doute Rude avait agité ses figures de passions modernes, mais en leur prêtant le plus souvent les attitudes de l'héroïsme antique. Barye seul avait usé d'un métier plus libre, parce qu'il sculptait la musculature des grands fauves. Mais, pour le corps humain, de Cortot à Pradier, de Pradier à Guillaume, la statuaire conserve le modelé arrondi et les proportions gréco-romaines. Les figures d'Eugène Guillaume (1822-1905) semblent démontrer que les formes de la vie sont celles d'une géométrie imparfaite ; il ramenait les formes les plus irrégulières à des plans simples et du modelé vivant dégageait un modelé général. Il coulait en bronze de beaux types romains et aimait à tailler dans le marbre des barbes ondulantes ou les plis souples de la toge. Ses œuvres, d'une distinction très pure et un peu froide, sont d'un élève des anciens. Mais, comme il arrive, les maîtres ont légué au disciple surtout une intelligence critique ; à la source antique, il a puisé le goût, l'élégance et la correction, mais non pas le secret de faire de la vie.

Fig. 908. — Jacques Blanche.
Le peintre Thaulow et sa famille.
(Musée du Luxembourg) (Cliché Hachette)

Fig. 909. — Caro-Delvaille.
Ma femme et ses sœurs.
(Musée du Luxembourg) (Cliché Hachette)

Cependant l'influence florentine vint corriger l'influence antique. En allant à Rome, nos artistes s'arrêtèrent à Florence et y découvrirent la sculpture du XVe siècle ; ils connurent devant ces

FIG. 910. — HENRI MARTIN. — LES FAUCHEURS.
(Capitole de Toulouse) (Fiche Crevaux)

œuvres nerveuses et sèches qu'il y avait bien de la mollesse dans la facilité gréco-romaine. Le réalisme si artiste des Ghiberti, Donatello et Verrocchio a inspiré d'une manière fort heureuse toute une génération de nos sculpteurs. On voit apparaître les figures de bronze, aux silhouettes minces, aux extrémités aiguës ; après les rondeurs molles des Vénus, voici la finesse tranchante et la gracilité des David et des Saint Jean florentins ; après la musculature héroïque, la maigreur menue de l'adolescent ; après le modelé égal de la nudité, la ciselure précieuse des détails. Falguière, Frémiet, Paul Dubois, Ernest Barrias, Gérôme, Antonin Mercié, ont, chacun à leur manière, ressuscité ce style. Cette influence florentine a mieux servi nos sculpteurs que nos peintres ; les ciseleurs du XVe siècle ont réellement prêté des expressions nouvelles

FIG. 911. — HENRI MARTIN. — LE VIEUX BERGER.
(Sorbonne) (Fiche Crevaux)

Fig. 912. — Cottet. — Messe basse en Bretagne.
(Petit Palais.) (Cliché Hachette.)

à la statuaire, tandis que l'imitation des " préraphaélites " n'a pu donner naissance à une école de peinture viable. Les formes athlétiques et les attitudes hardies de Michel-Ange ont aussi inspiré des œuvres mouvementées et puissamment expressives. Quelquefois Carpeaux fait songer à Michel-Ange. Paul Dubois, aux angles du tombeau du général Lamoricière, dans la cathédrale de Nantes, a placé quatre figures de bronze, graves, méditatives, comme celles de la chapelle des Médicis (fig. 916) : plus d'une fois, René de Saint-Marceaux a traduit dans le marbre la beauté hautaine, l'élégance et l'emportement des nudités de la Sixtine.

N'est-ce pas Florence encore que rappellent ces admirables artistes, Chaplain et Roty, qui ont donné tant d'éclat à l'art de la médaille ? La ciselure florentine leur apprit à fixer le nerf de la vie dans les lignes du métal. Chaplain a frappé d'énergiques effigies où le relief solide de la grande sculpture s'enferme en des contours aussi purs qu'un dessin d'Ingres : résumés définitifs conformes aux exigences de cet art bref (fig. 918). Sur les médailles de Roty, la finesse délicate des formes donne aux allégories un charme de jeunesse, une fraîcheur que l'on n'aurait pas attendu de ces petits tableaux de métal. Ce style florentin, qui unissait si savamment le sens de la vie et le raffinement de l'art, aide ainsi notre sculpture à se

Fig. 913. — R. Ménard. — Le Lac.
(Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

FIG. 914. — SIMON. — LA PROCESSION
(Musée du Luxembourg). (Cliché Hachette.)

défaire de la banalite majestueuse et de la noblesse inerte (fig. 920).

Les images de la vie présente ont, comme les exemples du passé, donne aux sculpteurs la hardiesse d'innover. La même génération vit apparaitre le naturalisme chez les sculpteurs et chez les peintres. Tandis que l'art agressif de Courbet faisait scandale, Carpeaux (1827-1875) jetait en des formes vivantes la fougue de son tempérament. Mais le monde dans lequel il vécut affina sa verve sans briser sa vigueur. La societé fringante et sensuelle du Second Empire, élégance altiere des princesses ou gentillesse des danseuses, fut portraiturée par ce robuste pétrisseur de glaise. Même aux figures mythologiques, il donnait la vie charnelle et non le modelé généralisé et un peu abstrait de la statuaire classique. Son groupe d'Ugolin fait songer aux géants tourmentés de Michel-Ange et ses nymphes rieuses aux faunesses dodues de Clodion. Ses impressions se sont fixées toutes chaudes dans le bronze ou la pierre, parce qu'il se bornait a traduire des sensations physiques, le frémissement du plaisir, la flamme du regard, le rire de la gaieté, l'excitation musculaire de la danse. Ses " quatre parties du monde " sont aussi d'alertes danseuses. Sa vraie muse fut Terpsichore, ou plutôt les jolies femmes qu'il regardait valser dans les salons des Tuileries (fig. 921 à 924).

Carpeaux avait retrouvé le mouvement et la chaleur de la vie ; son œuvre contient un enseignement qui

FIG. 915. — DAUCHEZ — LES PINS DE LESCONIL.
(Cliché Crevaux.)

Fig. 916. — P. Dubois.
Tombeau de Lamoricière
(Cathédrale de Nantes.) (Cliché Hachette.)

fut immédiatement compris. Une sève flamande court dans l'œuvre de ce sculpteur de Valenciennes. C'est la vivacité toulousaine qui paraît éveiller celle de ses continuateurs. Falguière avait d'abord parlé la langue acérée et nerveuse de Florence. De plus en plus, il laissa voir sa prédilection pour les fortes nudites féminines auxquelles son ciseau donnait jusqu'à la vie de l'épiderme. Ses modèles, au nez court, au front bas, aux seins fermes, aux membres actifs, prêtent leur vitalité robuste et leur allégresse physique aux altières figures de Junon ou de Diane chasseresse (fig. 933). Le talent d'Antonin Mercie est toujours d'une remarquable souplesse, soit qu'il faille montrer de l'esprit, de la mélancolie ou de la tendresse (fig. 925-932). Injalbert est emporté par une verve à la Rubens ; plus d'un sculpteur méridional a su ainsi transposer dans la pierre la touche spirituelle et comme un peu de la couleur du peintre. Chez aucun, la pureté classique de la forme n'est sacrifiée ; chez tous, la matière respire et s'agite.

Si notre statuaire s'oriente vers des destinées nouvelles, c'est en grande partie à l'effort de Dalou (1838-1902) qu'on le devra ; son œuvre résume une large évolution de la sculpture française. Il fut d'abord un habile praticien, élégant décorateur selon le style Renaissance cher au Second Empire. Mais une vitalité puissante bouillonne en lui ; il ne s'embarrasse pas des préciosités raffinées du style, et même sa verve fougueuse entraîne plus d'une vulgarité. On sent passer le souffle

Fig. 917. — Gérome. — Bonaparte.
(Musée du Luxembourg.)
(Cliché Hachette.)

Fig. 918. — Chaplain. Médaille de V. Hugo. (Cliché Giraudon.)

de Rude ; mais, depuis Rude, la matière de la sculpture a emprunté à la chair sa chaleur et sa mollesse ; le modèle de Dalou ne montre plus la musculature aux plans nets des héros antiques, mais les gonflements et les saillies mouvantes des figures de Rubens. Dalou est aussi un des artistes qui auront le plus contribué à dégager du costume moderne une plastique expressive. Il n'eut pas le temps de terminer le " monument aux ouvriers " qu'il méditait ; mais ses nombreuses préparations n'auront pas été vaines.

Depuis la Renaissance, la statuaire a vu dans le corps humain une machine magnifique et inutile ; des divinités idéales posent avec élégance ; elles s'emportent parfois en gestes passionnés pour montrer leur souplesse et leur force ; mais jamais elles ne font effort sur un outil. Millet enseigna combien peut être émouvant et majestueux le geste du semeur, du moissonneur, de la porteuse d'eau, ou la marche accroupie des glaneuses. C'est après le peintre que le sculpteur découvrit à son tour que rien n'est plus logique, mieux équilibré et, par suite, d'une harmonie plus solide qu'un terrassier arc-bouté sur ses jambes ou un forgeron qui martèle. Dalou est un de ceux qui ont enseigné à nos sculpteurs l'expressive beauté d'un corps qui s'emploie tout entier à réussir un effort utile. De jeunes sculpteurs, comme Henry Bouchard ou Roger Bloche, montrent chaque jour combien peut avoir de vigueur ou de charme senti-

Fig. 919. — Daniel-Dupuis. La Source. (Cliché Hachette.)

Fig. 920. — Roty. Le Mariage. (Cliché Hachette.)

FIG. 921. — CARPEAUX.
LE MARQUIS DE LA BORDE.
(Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

mental une statuaire qui fait vivre l'homme de l'usine et l'homme des champs (fig. 938-939).

Dans le dernier quart du XIX siècle, la langue de la sculpture s'est encore enrichie et assouplie. Les novateurs ont quelquefois déconcerté par leurs audaces ; mais pourtant beaucoup d'entre elles se font peu à peu accepter. Le plus original et le plus puissant de ces sculpteurs a été Rodin ; quantité de jeunes artistes l'ont pris pour guide, et son œuvre peut servir à caractériser l'évolution la plus récente de la sculpture française. Il pratique une sorte de lyrisme sculptural, qui heurte quelquefois notre conception des formes objectives. Les fantaisies colorées de l'impressionnisme étonnaient moins, peut-être, parce qu'elles ne paraissaient point en désaccord avec les caprices de la lumière. Mais en sculpture, plus encore qu'en peinture, jamais ne nous abandonne le sentiment d'une vérité objective. Or, bien souvent, Rodin plie audacieusement le modelé aux volontés de son génie ; pas plus que Delacroix en peinture, il n'est un réaliste ; il a prouvé qu'il possédait à fond la science anatomique, mais ce n'est pas sa science qui le dirige ; il ramène à ses conceptions les formes de la vie et sacrifie, sans scrupule, ce que nous appelons l'élégance ou la correction ; les plans qu'il sculpte, les lignes qu'il accentue ne se verraient pas dans une photographie ou dans un moulage. Souvent même, les corps restent inachevés, à peine dégagés de la matière, parce qu'il a jugé suffisantes pour son idée

FIG. 922. — CARPEAUX. — LA DANSE.
(Façade de l'Opéra.)
(Cliché Hachette.)

Fig. 923. — Carpeaux et Frémiet. La Fontaine de l'Observatoire à Paris. (Cliché Hachette.)

ces formes incomplètes. Des contours définis préciseraient des individualités sans ajouter aux forces sourdes que l'on devine sous les renflements et les dépressions du marbre. Les géants de Michel-Ange enferment une vitalité aussi fougueuse, sans perdre jamais l'élégance souveraine. Leurs gestes montrent la détente de la lassitude ou la tension de l'effort ; les figures de Rodin dépassent ces limites. C'est parce qu'ils expriment au paroxysme les passions humaines, depuis la volupté jusqu'à la torture, que ces corps paraissent mal contenir les crispations de leurs muscles en révolte. Ces masses frustes, enlacées, repliées, qu'il tord et étire à son gré, suggèrent des volontés et des souffrances plus fortes qu'elles. Il n'est pas absurde de submerger ainsi la personnalité humaine dans un monde de formes et de lignes qui la dépasse ; l'harmonie physique et morale d'une individualité peut être bouleversée par les tempêtes passionnelles. Les membres de bronze des " Bourgeois de Calais " apparaissent rudes et lourds ; les mains se font pesantes comme des pavés, au bout des bras trop longs ; les pieds appuient sur le sol jusqu'à sembler insoulevables ; et le " Penseur " géant, rugueux comme un menhir, ramasse toutes ses forces de troglodyte et crispe ses gros muscles de métal sur une pauvre lueur de pensée. Au contraire, le beau marbre fin apparaît moelleux, tiède, fluide, pour mieux rendre la tendresse enlacée et mettre plus

Fig. 924. — Carpeaux. — Ugolin. (Musée du Louvre.) (Cliché Hachette.)

FIG. 925. — A. MERCIÉ. — DAVID.
(Musée du Luxembourg.)
(Cliché Hachette.)

d'adherence et de caresse dans les contacts (fig. 935, 936, 937).

Cet art, où l'on trouve réalisées les ambitions chères au romantisme, s'oppose franchement à notre statuaire classique. Tous, depuis la Renaissance, même les plus fougueux, Michel-Ange ou Puget, restent soucieux de correction et de beauté. Si Rodin a des ancêtres, c'est aux XIVe et XVe siècles qu'on les peut trouver, au temps où, l'idéalisme gothique étant fini, l'idéalisme classique n'était point encore né. Alors, des artistes forts, comme Claus Sluter et Donatello, purent, en des figures abruptes, déchaîner la violence indomptable de leur génie. Pour un art ainsi affranchi de tout frein, le péril est de ne pas être toujours intelligible. Dans l'ordre artistique, comme dans l'ordre social, les individualités, même puissantes, doivent accepter un peu de la discipline commune. N'est-ce pas forcer le langage des formes que l'obliger à exprimer un caractère, fut-ce au prix d'une incorrection ? Le sculpteur qui veut que son modelé soit par lui-même tendre ou pathétique risque d'être incompris comme l'écrivain qui fait de la musique avec des mots. Il n'y a pas concordance nécessaire entre les moyens et la fin. Si la pensée est insuffisante, l'œuvre reste amorphe ; c'est de la matière inerte qu'on nous présente. Un tel art ne tolère pas les défaillances du génie : quand le souffle vient à manquer, l'artiste n'a pas, pour le soutenir, les pratiques réalistes et les règles du goût de la statuaire courante. Le lyrisme de Rodin n'est pas tolérable chez quelques-uns de ses disciples : seuls les artistes de génie peuvent enfreindre les règles de science et de sagesse traditionnelles ; le commun des mortels a besoin de respecter la syntaxe

FIG. 926. — DUBOIS. — CHANTEUR FLORENTIN.
(Musée du Luxembourg.)
(Cliché Hachette.)

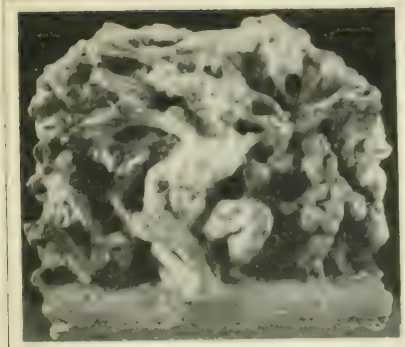


Fig. 927. — Carpeaux. — Maquette du groupe de Flore. (Cliché Hachette.)

sous peine de paraître délirer.

Un tel art répond trop bien aux tendances individualistes modernes pour n'avoir pas exercé une très forte influence sur notre jeune école. Il est maintenant en sculpture une manière qui conserve les impatiences, les brusqueries, les nervosités de l'exécution. Les pétrisseurs de glaise ont apporté leur style auprès du style des ciseleurs et des marbriers. Le bronze fixe ensuite et donne son accent parfois brutal aux empreintes fortuites du pouce et de l'ébauchoir. Les accidents de l'exécution fixés dans la matière définitive conservent à une figure de métal la verve d'une ébauche. La statuaire contemporaine perd de plus en plus l'élégance un peu égale et la sérénité aimable des œuvres antérieures. Chez plus d'un sculpteur de talent original, Pierre Roche, Bareau, Bouchard, Landowski, Ségoffin, Roger Bloche,... on peut apprécier que, dans cet effort pour rendre les aspects de l'homme moderne et ses sentiments, la statuaire est bien loin d'avoir échoué : on discerne de la sensibilité et de l'émotion même en des groupes d'aspect ingrat. D'excellents élèves de l'école ont essayé d'une conciliation entre la correction élégante et la recherche de la bosse expressive. Cet impressionnisme de la sculpture, comme celui de la peinture, a transformé le métier même chez ceux qui ne l'approuvaient pas.

Fig. 928. — Frémiet. — Orang-Outang et Sauvage de Bornéo. (Muséum.) (Cliché Hachette.)

Fig. 929. — Chapu — Monument à Henri Regnault (École des Beaux-Arts) (Cliché Hachette)

Malgré sa fécondité, la sculpture moderne montre quelque incertitude de vocation. Quand ferment les expositions, que devient cette population de statues, chaque année renouvelée ? Quelques-unes vont dans les musées ; mais bien que les musées soient parmi les plus vivantes institutions de notre civilisation contemporaine, ne peut-on rêver pour la statuaire un rôle plus utile et des liens plus étroits avec la société ? Ceux qui se rappellent l'épanouissement de statues aux portails de nos cathédrales gothiques souhaitent qu'à nouveau les sculpteurs collaborent plus étroitement avec les architectes et soient surtout décorateurs. Mais depuis trop longtemps ils pratiquent un art trop indépendant, trop expressif par lui-même, pour accepter de l'architecture leur raison d'être. Les meilleurs de nos sculpteurs, Puget ou Carpeaux, ont appliqué sur les façades classiques des figures bien indisciplinées. Notre statuaire moderne continuera donc à se disperser dans les promenades et à pénétrer dans nos intérieurs sous la forme diminuée du bibelot.

Fig. 930. — Frémiet — Jeanne d'Arc (Place des Pyramides à Paris) (Cliché Hachette)

Ce sont les monuments commémoratifs qui lui procurent ses principales ressources. Depuis qu'elle fournit d'images publiques cette religion des grands hommes, des souvenirs glorieux ou des principes abstraits qui a remplacé les saints populaires et la mythologie des humanistes, la statuaire a retrouvé comme une utilité sociale qui lui manquait à la fin du XVIIIe siècle. Ces documents de pierre peuvent renseigner sur les objets de la foi dans la France du XIXe siècle et les formes de son idéal. L'art de David d'Angers s'adressait à

des célébrités consacrées par les siècles ; ces réserves du passé vont s'épuisant, et d'innombrables statues glorifient maintenant des noms qui n'ont point subi l'épreuve du temps. Les sculpteurs s'ingénient pour varier la disposition du groupe, combinant avec plus ou moins de bonheur le portrait du grand homme et les allégories qui parlent de ses mérites. Mais l'art ne suffit pas à donner une âme lorsque le monument est celui d'un culte impossible. Un monument public doit exprimer une idée vraiment nationale ; il faut à sa beauté l'admiration de la foule ; faute de cette atmosphère de sympathie, il n'est qu'une œuvre de musée perdue en plein air.

FIG. 981. — FALGUIÈRE. SAINT VINCENT DE PAUL (Panthéon). (Cliché Hachette.)

En revanche, chaque fois que l'idée à traduire fut grande et émouvante, les monument furent rarement médiocres. Après 1871, quelques figures ont exprimé la fureur héroïque et l'obstination désespérée. Le *Lion rugissant* de Bartholdi, la *Jeunesse* de Chapu présentant à Henri Regnault la palme des héros, le *Gloria Victis* d'Antonin Mercié, d'autres monuments ont offert leur élégance fière, comme une consolation, à l'orgueil national blessé. Heureux les sculpteurs qui savent ainsi fixer dans une belle forme l'émotion de tout un peuple ! Il n'est pas jusqu'à la statue de Strasbourg, sculptée jadis par Pradier sur la place de la Concorde, dont la grâce un peu banale ne se soit parée d'une sorte de beauté douloureuse. Plus d'un sculpteur a été heureusement inspiré par Jeanne d'Arc parce que d'une telle figure rayonne naturellement une grande richesse de sentiment. Celle de Chapu est

FIG. 982. — MERCIÉ. — LE SOUVENIR. (Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

Fig. 933. — Falguière. — Diane tirant de l'arc.
(Cliché Hachette.)

une humble paysanne ennoblie par son dialogue avec le monde surnaturel. Celle de Paul Dubois, l'epee haute, les yeux vers une vision celeste, pousse son cheval sur des ennemis qu'elle ne regarde pas. Celle de Fremiet leve son oriflamme, gracieuse et triomphante comme un Saint-Georges (fig. 930). Les pensees a exprimer ne risquent pas de manquer dans un pays où la conscience collective est vibrante, pleine de souvenirs, prompte a ressentir en commun. C'est au sculpteur a retenir et a fixer ces mouvements profonds de l'âme humaine ou nationale : c'est lui qui peut le mieux prêter une forme visible a ces grands sentiments ; ils paraissent plus définis quand le genie d'un artiste leur a donne un corps. Les dieux du paganisme et les saints du Moyen Age etaient ainsi pour beaucoup des creatures de l'art ; dans la pensee moderne, il y a toute une religion confuse dont la statuaire peut quelquefois degager les divinites.

Parmi tant d'œuvres modernes où s'expriment des sensibilités individuelles, il est quelques monuments qui peuvent nous mettre en communion avec l'âme générale de la France. La statuaire n'a pas failli à son rôle. Dalou et Bartholomé auront laisse des temoignages aussi emouvants et aussi vrais que la *Marseillaise* de Rude, les divinités de Versailles ou les saints du XIIIe siècle.

Fig. 934. — Dalou. — Monument de Delacroix.
(Jardin du Luxembourg.)
(Cliché Hachette.)

Dalou, en 1900, acheva son *Monument de la République*, sur la place de la Nation, à Paris. La statuaire qui avait jadis donné aux dieux une figure humaine, puis divinise la royaute, s'essaya plusieurs fois à glorifier la démocratie. En 1793, en 1848, ce n'était encore qu'une froide Minerve, et cette allégorie abstraite ne conve-

Fig. 935. — Rodin. — Monument des Bourgeois, à Calais. (Cliché Hachette.)

nait pas moins au style de nos artistes qu'à l'austérité de ces républiques spartiates. Dalou a fait vivre une figure populaire, d'une beauté énergique, avec le bonnet phrygien et, sous le gros tissu de sa robe, un corps musclé. N'est-ce pas la même qui chantait la *Marseillaise* dans le groupe de Rude et qui, dans le tableau de Delacroix, escaladait la barricade ? Maintenant, elle est calme, triomphante, et sa main fait un geste d'apaisement. Le cortège s'avance lentement, poussant le char, masse énorme où le sculpteur a entassé des fauves majestueux, des enfants poteles, des femmes du peuple qui sont des Fécondités, des ouvriers qui sont des Hercule, une force tumultueuse, discipliné dans une marche irrésistible. D'affreux caïmans tordus par la rage devaient cracher des jets d'eau sur le cortège triomphal ; Gardet les a remplacés par des animaux moins agressifs. Ce mouvement, cet éclat, cette couleur rappellent Rubens et aussi le style opulent dont Le Brun s'était servi pour chanter Louis XIV. Dalou, le sincère démocrate, a repris les allégories monarchiques pour glorifier la République. Ces sentiments modernes sont à l'aise dans les formes traditionnelles et classiques ; cette descente du faubourg des barricades ne serait pas déplacée dans les allées de Versailles (fig. 941).

Fig. 936. — Rodin. — Buste de femme. (Musée du Luxembourg.) (Cliché Hachette.)

Le " Monument aux Morts " de Bartholomé a montré récemment que la sculpture n'avait pas cessé d'être le langage éloquent

Fig. 637. — Rodin. — Le Baiser
(Musée du Luxembourg.)
(Cliché Hachette.)

des profondes emotions. La pierre imperissable convient a ce theme eternel de la mort. Le sculpteur a disposé ses figures sur la paroi d'un tombeau égyptien ; de chaque côté, vers la porte de l'hypogee, se trainent des figures qui sont comme autant de formes des lamentations humaines. Les vieillards, aux membres cassés, y viennent en trébuchant ; des corps jeunes se tordent, se révoltent, s'étirent avec une sorte de langueur fiévreuse : il en est qui, affolés de terreur, se voilent les yeux ; soudain, un étrange courage s'empare de ces moribonds quand ils sont sur la pente, et c'est avec une douceur sereine qu'ils glissent dans la nuit. Au-dessous, dans la tombe, gît le couple humain sur qui veille un génie, les bras étendus. A quoi bon ce génie de l'immortalité ? Ces cadavres, le sculpteur ne les a point représentés se levant du tombeau ; ils ne s'éveilleront pas, l'œuvre ne fait point pressentir de résurrection. Les Jugements derniers du Moyen Age montraient une vie nouvelle sortant de la mort ; les gisants du XVe siècle, les squelettes des charniers gothiques rappelaient seulement au mépris de la vie du corps, et personne ne se méprenait sur le sens de ces images. Rien de semblable ici. Au seuil du tombeau, les vivants sculptés par Bartholomé se lamentent, parce qu'ils ne peuvent pas, comme les stoïciens, consentir aux lois de l'univers et qu'ils n'ont pas la tranquille certitude de la foi. Ce sont de pauvres hommes attachés à l'existence et que rien ne console de mourir. Il n'y a point ici la douce espérance d'un croyant du XIIIe siècle, et l'artiste n'a pas osé une image de la résurrection. Ne sent-on pas un peu de cette indécision qui pèse sur de respectables cérémonies dont les vieux rites ont été

Fig. 638. — Roger Bloche.
Le Froid
(Musée du Luxembourg.)
(Cliché Hachette.)

rectifiés par l'esprit philosophique, le vide creusé par le rationalisme dans une sensibilité restée religieuse ? Comment ce monument qui entasse tant de désespoir sous un ciel indifférent ne nous détourne-t-il pas d'aimer la vie ? C'est que le sculpteur a modelé ces figures gémissantes avec une sorte de douceur amoureuse. Une jeune fille se détourne pour envoyer un baiser d'adieu, et la tristesse de sa destinée est comme illuminée par la grâce incomparable de son geste. C'est l'art qui, par son prestige, remplace la consolation absente.

Fig. 939. — Dalou. — Paysan.
(Musée du Luxembourg.)
(Cliché Hachette.)

La douleur attendrie du christianisme respire dans ces figures d'une beauté païenne, et la simplicité même du sculpteur rappelle le beau métier de nos gothiques. Les hommes d'aujourd'hui mêlent ainsi volontiers à la douleur et à la mort la volupté profonde de la beauté. Depuis Chateaubriand, notre siècle a aimé ces transpositions de nobles sentiments et caché sous les magnificences de l'art les défaillances de la foi. Admirable monument, ingénu comme une œuvre de primitif et tout frémissant d'une sensualité moderne ! Il dépasse notre époque et s'adresse à l'humanité ; sa force d'émotion ira croissant, à mesure que les siècles viendront y communier dans la douleur des générations.

Fig. 940. — Th. Rivière — Phryné.
Biscuit de Sèvres.
(Arts décoratifs.)
(Cliché Hachette.)

Quelle autre conclusion donner à un livre qui suit l'histoire jusqu'au moment présent et auquel chaque année vient ajouter sa page ? Arrêtons-nous devant des œuvres où se rencontrent une grande idée et un grand talent, et de signification assez haute pour réunir la France d'aujourd'hui à celle d'autrefois. On voit bien alors comment notre art exprime la France de toujours et sa vie profonde, puisque,

dans son admirable continuité, il reconcilie les régimes, efface les révolutions et jusqu'aux déplacements de la croyance.

Chacun de nos styles fut bien à l'image de nos institutions, et l'art français reste un témoin véridique de l'histoire de France. La physionomie changeante et toujours aimable de notre patrie apparaît dans les monuments de nos villes, les vieilles pierres de notre sol et les reliques de nos musées. Parcourons ces antiques cités. Il y a bien des variétés régionales ; en voici qui seront toujours gothiques pour avoir atteint leur apogée au Moyen Age ; d'autres restent éclairées encore par le sourire de la Renaissance ; ailleurs s'impose la majesté des souvenirs romains. Mais pourtant la même histoire se lit dans toutes nos villes. Dans la plupart, le XIX siècle a placé des péristyles doriques sur les palais de justice et traduit par un classicisme uniforme notre centralisation administrative. Le XVIII siècle se reconnaît à l'élégance spirituelle dont il a paré la raison française, comme en ces gracieux évêchés abrités dans l'ombre des cathédrales. Le XVII siècle n'est pas tout entier à Versailles ; voici de sévères hôtels, contemporains de Louis XIV, sur la face desquels on croit retrouver le loyalisme grondeur de vieux parlementaires. L'allégresse de la Renaissance se manifeste par son architecture imprévue, exubérante, les fantaisies de pierres, les tourelles riantes et les jardins lumineux. Mais le regard revient toujours vers la cathédrale médiévale, qui s'arc-boute aux maisons tassées à ses pieds pour soulever plus haut sa voûte et de sa flèche indiquer le ciel : témoignage de ce que peut le génie français ou humain, quand, à l'intérieur d'une société bien faite, toutes ses forces tendent vers un

Fig. 941. — DALOU. — LE TRIOMPHE DE LA RÉPUBLIQUE (Place de la Nation, à Paris) (Cliché Hachette)

FIG. 942. — BARTHOLOMÉ. — MONUMENT AUX MORTS.
(Cimetière du Père-Lachaise) (Cliché Hachette)

même but. A mesure que l'éloignement rend les temps plus obscurs, les monuments apparaissent plus clairs : forteresses féodales, imprenables autrefois sur leurs rocs, puis éventrées par les canons du roi, dispersées peu à peu par le village voisin qui s'est bâti de leurs débris ; monastères abandonnés où s'est éteinte lentement, au grand jour moderne, la petite flamme que les moines avaient entretenue d'une main pieuse, après le crépuscule du monde antique ; ruines romaines enfin, impérissables maçonneries, où les hommes venaient parfois s'abriter durant la tempête de barbarie et dont l'impérieuse majesté a dominé notre histoire. Rome est encore présente dans notre civilisation encombrée. Nos ingénieurs, en remuant le sol, font surgir bien souvent un autel sculpté ou une tête ébréchée de Gaulois rasé à la Romaine. Ces vieilles pierres vont dans le petit musée local voisiner avec les tableaux que chaque année Paris adresse à la province. C'est près de vingt siècles que l'on parcourt ainsi à travers les rues somnolentes de nos préfectures : vingt siècles de fine culture, de civilisation active, de vie française, pendant lesquels une société se fait et se refait sans arrêt et, pour parer son existence changeante, essaie des formes nouvelles de la beauté.

BIBLIOGRAPHIE. — Baron Haussmann, *Mémoires du Baron Haussmann*, Paris, 1890-1893. Il est le premier responsable après des grands travaux de Paris. — Felix Narioux, *Monographie générale pour la Ville*, 1855-1880, Paris, 1881-1882, 5 vol. — Th. Ballu, *Monographie de l'église de la Sainte-Trinité*, Paris, 1898. — *Monographie de l'église Saint-Ambroise*, Paris, 1874. — Ch. Garnier, *Le Nouvel Opéra de Paris*, Paris, 1880, 2 vol. de planches. — C. Seidlitz (Claudius Garnier) (*G. B. A.*, 1898, D). — A. Magne, *L'Architecture française du Siècle*, Paris, 1882. — H. Lavedan, Gerwart, *Nouveaux Essais sur l'Art contemporain*, Paris, 1903. — V. de Rauchet, *Les Maisons et les Constructions*, Paris, 1905. — De Laborde, *Rapport sur l'Exposition Universelle de Londres en 1852*. — Lucien Lambeau, *L'Hôtel de Ville de Paris*, Paris, 1900. — A. Mathurin, *Les Promenades de Paris*, Paris, Sd., 2 albums. — L. Rivoire, *Carpeaux*, Paris, Sd. — M. Dreyfous, *Dalou*, Paris, 1903. — L. Benedite, *A. Falguière*, Paris, 1902. — E. Moreau-Nélaton, *Catalogue des Médailleurs*, *Gazette numismatique française*, 1897-1904. — E. Babelon, *J. C. Chaplain et l'Art de la Médaille au XIXe siècle* (*R. A. A. M.*, 1899, D). — E. Rod, *Rude* (*G. B. A.*, 1898, D). — F. Lawton, *The Life and Work of Auguste Rodin*, London, 1906. — Judith Cladel, *Auguste Rodin, l'Œuvre et l'Homme*, Paris, 1908. — Castagnary, *Salons*, 2 vol., 1892. — G. Rivat, *Courbet*, Paris, 1906. — Sensier, *La Vie et l'Œuvre de J. F. Millet*, Paris. — A. Thomson, *Millet and the Barbizon School*, Londres, 1903. — W. Gensel, *Millet und Rousseau*, Leipzig, 1902. — H. Marcel, *Millet*, Paris, 1903. — R. Rolland, *Millet*, Londres, 1903. — P. Desandre, *En mémoire de J. C. Cazin* (*G. B. A.*, 1901, D). — G. Lafenestre, *La Peinture française du XIXe siècle*, Paris, 1898. — Sur les représentants de la tradition classique : Baudry, Cabanel, Delaunay, Hébert. — C. Mauclair, *The great French Painters, 1850 to the present Day*, Londres, 1903. — O. Greard, *Meissonier*, Paris, 1897. — M. Vachon, *Delaunay*, Paris, 1896. — L. Gonse, *J. Fromentin*, Paris, 1881. — A. Renan, *La Peinture contemporaine* (*G. B. A.*, 1894, D). — G. Larroumet, *H. Regnault*, Paris, 1890. — Ch. Ephrussi, *P. Baudry*, Paris, 1887. — Ary Renan, *Gustave Moreau* (*G. B. A.*, 1886, I). — L. Benedite, *Gustave Moreau et Bayne Jones* (*R. A. A. M.*, 1899, D). — M. Vachon, *Puvis de Chavannes*, Paris, 1896. — L. de Fourcaud, *Jules Bastien-Lepage* (*G. B. A.*, 1885, D). — Jacques Blanche, *Fantin-Latour* (*Revue de Paris*, 1906). — Lorquet, *La Peinture française contemporaine*, Paris, 1900. — G. Geffroy, *La Vie artistique*, Paris, 6 vol. — Th. Duret, *Manet et son œuvre*, Paris, 1902. — G. Lecomte, *L'Art impressionniste*, Paris, 1892. — A. Mellerio, *L'Exposition de 1900 et l'Impressionnisme*, Paris, 1900. — P. Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme*, Paris, 1900. — C. Mauclair, *L'Impressionnisme*, Paris, 1903. — H. von Tschudi, *Edouard Manet*, Berlin, 1902. — J. Meier-Graefe, *Manet und sein Kreis*, Berlin, 1903. — G. Scailles, *Manet*, *Revue de Paris*, 1910. — J. Meier-Graefe, *Der moderne Impressionismus*, Berlin, 1903. — R. de La Sizeranne, *Questions esthétiques*, 1904. — Paul Mantz, *La Caricature moderne* (*G. B. A.*, 1888, D). — G. Lecomte, *Albert Besnard* (*G. B. A.*, 1905, D). — G. Scailles, *Les Caricatures*, Paris, 1901. — G. Geffroy, *L'Œuvre de Carrière*, Paris, 1902. — Sur le Groupe Cézanne-Gauguin, et les articles sur le *Salon d'Automne* dans la *G. B. A.*, et de Charles Morice dans le *Mercure de France*. — Sur le " style moderne ", cf. les revues : *Art et Décoration*, *L'Art décoratif*, *The Studio* et R. Marx, *Les Arts à l'Exposition de 1900*, *La Décoration et les Industries d'Art* (*G. B. A.*, 1900-1901). — L. de Fourcaud, E. Galle, *R. A. A. M.*, 1902, I.

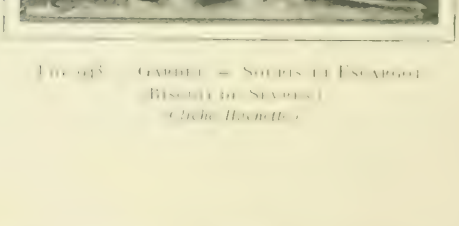


FIG. 243. — GARBEL. — SOUPES LE ESCARGOT
(BISCUIT DE SÈVRES)
(*Cliché Hennette.*)

INDEX ALPHABÉTIQUE

N. B. — Les chiffres en caractères gras renvoient aux passages les plus développés sur les principaux artistes ou monuments.

— A —

Abadie, 377.
Abbatte (Nicolo dell'), 168.
Abbaye aux Dames (de Caen). Voir *Trinité*.
Abbaye aux Hommes (de Caen). Voir *Saint-Etienne*.
Académie Royale de Peinture et de Sculpture, **196**, 215, 216, 217, 250, 259, 300, 309.
Académie de France, à Rome, 216.
Adam (Les), 284.
Aigues-Mortes (Remparts d'), 85, 93.
Aix-en-Provence, 120, 121, 138, 237.
Aix-la-Chapelle, 10.
Albi (Cathédrale d'), 59, 60, 104, 105.
Alençon (Château d'), 88.
Alençon (Cathédrale d'), 100.
Amboise (Tombeaux des cardinaux d'), 141, 166.
Amboise (Château d'), 134, 149, 150, 164, 165.
Amiens (Cathédrale d'), 41, 49, 50, **56**.
Amiens (Sculptures de la Cathédrale d'), 66, 67, 68, 69, 70, 74, 76, 77, 79, 81, 107, 163.
Anet (Château d'), 155.
Angelico (Fra), 434.
Angers (Château d'), 92, 102.
Anguier (Les), 189, 192.
Antonin (Saint), 14, 96.
Apocalypse (Tapisserie de l'), à Angers, 131.
Archéologie médiévale, 376, 377.
Archives nationales. Voir *Soubise*.
Arles, 2, 6, 12, 14, 21.
Arques (Château d'), 85.
Arras (Hôtel de Ville d'), 98, 147.
Assézat (Hôtel d'), à Toulouse, 137, 144.
Aubin (Gabriel de Saint), 265.
Audran (Claude), 247.
Augustin (Église Saint-), à Paris, 386
Augustins (Cloître du Musée des), à Toulouse, 99.
Aulnay de Saintonge (Église d'), 21, 34.
Autun (Porte Saint-André, à), 6.
Autun (Cathédrale d'), 14, 21, 31, 36, 79.
Auvergne (Art roman d'), 5, 20, 23.
Avallon (Église d'), 31.
Aved, 266, 274.
Avignon, 87, 109, 120, 138, 139.
Avignon (Palais des Papes, à), 87, 89, 95.
Avignon (Remparts d'), 92, 93, 94.
Avioth (Lanterne d'), 105.
Azay-le-Rideau (Château d'), 137, 151.

— B —

Bachelier (Nicolas), 137.
Bail (Joseph), 412.
Ballu, 385, 388.
Baltard, 377, 385, 388, 389.
Baptistère de Saint-Jean, à Poitiers, 7, 9.
Barbares (Origines), **9-10**.
Bareau (G.), 451.
Barrias (E.), 443.
Bartholdi, 453.
Bartholomé, **454-455**.
Barye, **373**, 378, 442.
Bastien-Lepage, 425, **427**, 432.
Bastille (La), 86.
Baudime (Reliquaire de Saint), 23.
Baudoin, 264.
Baudry (P.), **419**, 420, 424.
Bayeux (Tapisserie de), 22, 23.
Bayeux (Cathédrale de), 25, 57, 58.
Beaulieu (Église de), 28, 36.
Beaune (Hospice de), 89, 95.
Beauneveu (André), 86.
Beauvais (Manufacture de), 260.
Beauvais (Cathédrale de), 51, **57**, 105.
Beauvais (Palais de Justice), 97
Bellechose (Henry), 119.
Belly (Léon), 408.
Bénigne (Saint), de Dijon, 6, 13.
Berge (De la), 359.
Bernard (Saint), 34.
Bernin, 217, 218, 227, 284.
Berry (Duc de), 87, 109.
Berry (Tombeau du Duc de), 109, 115.
Besnard (Albert), 430, **431**, 441.
Biard (Pierre), 186.
Blanche (Jacques), 414, 442.
Bloche (Roger), 447.
Blois (Château de), 136, 137, 150.
Blondel, 237.
Bœswilwald, 377.
Boffrand, 243.
Boilly, 321, 324, 326, 327.
Bonaguil (Château de), 92.
Bonnat (Léon), **413-414**, 426.
Bontemps (Pierre), 163
Bonvin, 326, 403, 412
Bordeaux, 291, 294, 295, 298, 299.
Boscherville (Saint-Martin de), 20.
Bosio, 313, 367.
Bosse (Abraham), 198, 201.
Bouchard, 447, 451.
Bouchardon, 283, **285**, 290, 291, 302, 303.
Boucher, 260, 261, **262-264**, 394.
Bouguereau, 405.
Boulanger (Gustave), 405, 422.
Boulanger (Louis), 341.
Boulle, 232.
Bourbon (Tombeau des Ducs de), à Souvigny, 109.

Bourbonnais (Peintres du), 125.
Bourdichon (Jean), 125, 126, 128, 145, 161.
Bourdin (Michel), 193.
Bourges (Cathédrale de), 52, **54**, 67.
Bourges (Sculptures de la Cathédrale de), 68, 73, 76, 78, 79, 80, 81.
Bourgogne, 5.
Bourgogne (Art roman de), 21.
Bourgogne (Tombeaux des Ducs de), 87, 109, **112-113**, 114.
Bourgtheroulde (Hôtel), à Rouen, 145.
Brandt, 394.
Brascassat, 365.
Breton (Jules), 404.
Brézé (Tombeau du Duc de), 142, 169.
Brœderlam, 119, 120.
Brongniart, 312.
Brosse (Salomon de), 182, 187.
Brou (Église de), 139, 150, 151.
Bruant (Libéral), 236, 292.
Bullant (Jean), 154.

C

Cabanel, 405, 421, 423.
Cabat, 359.
Caffieri (J.-J.), 288, 292.
Cain, 374.
Callot (Jacques), 196, 197, 198, 201.
Calmine (Châsse de Saint), 80.
Canova, 368.
Cany (Château de), 184.
Capitole, à Toulouse, 145, 295, 390.
Carcassonne (Cathédrale de), 60.
Carcassonne (Remparts de), 91, 93.
Cardinal (Palais), 182, 390.
Carnavalet (Hôtel), 143.
Caro-Delvaille, 442.
Carpeaux, 444, **445**, 448, 449, 451, 452.
Caravage, 193, 197, 203, 398.
Carrache, 203.
Carriera (Rosalba), 267.
Carrière (E.), 414, 415, 429.
Carries, 394, 397.
Carrousel (Arc de Triomphe du), 310, 313.
Cartellier, 327.
Cazin, 403, 407, 409.
Cellini (Benvenuto), 164, 166.
Cerceau (Androuet du), 149, 154.
Cézanne, 434.
Chadenac (Église de), 35.
Chaise-Dieu (Cloître de la), 99, 126, 128, 130.
Chalgrin, 311.
Châlons (Simon de), 138, 175
Chamas (Pont de Saint-), 3.
Chambiges (Martin), 105.
Chambord (Château de), 138, 150, 151.
Champaigne (Philippe de), **194-195**, 223, 241.
Champmol (Chartreuse de), 110, 111, 120.
Chantilly (Château de), 133, 140, 188.
Chapelle (Sainte), 47, 66, 68, 75.
Chaplain, 445, 447.
Chaplet, 394.
Chaplin, 425.
Chapu, 452, 453.
Chardin, 270, **271-274**, 275, 276, 402.
Chardonnet (Saint-Nicolas-du-), à Paris, 211.
Charité (Eglise de la), 32.
Charlemagne, 4, 7, 8.
Charles V, 86, 106, 110, 111, 117.
Charlet, 353.
Charonton (Enguerrand), 121, 123.
Chartres (Cathédrale de), 23, 46, 48, **53-54**, 62, 63, 65, 66, 67, 69, 105.
Chartres (Sculptures de la Cathédrale), 32, 60, 61, 63, 64, 65, 66, **68-72**, 77, 79, 105, 165.
Chassériau, 418, 420, 422.
Chateaubriand, 320, 375.
Château-Gaillard (Château de), 86, 89.
Châteaulin (Ossuaire de), 58.
Châteaux forts, 89 et suiv.
Châteaux de la Renaissance, 146 et suiv.
Chaudet, 313, 368.
Chaumont (Château de), 134, 148.
Chelles (Jean de), 100.
Chenavard, 418.
Chenonceaux (Château de), 139, 151.
Chéret, 431.
Chinard, 312.
Chintreuil, 364, 366.
Chrétiennes (Origines), **5-6**.
Citeaux (Abbaye de), 13.
Clodion, 277, 289.
Clotilde (Sainte), à Paris, 377, 379.
Cloud (Château de Saint-), 222.
Clouet (Les), **171-172**, 176, 177, 201.
Cluny, 96.
Cluny (Abbaye de), 13, 21.
Cluny (Hotel de), à Paris, 96, 97, 98.
Cochin, 264, 266.
Cœur (Jacques), 89, 97, 98, 126.
Cognac (Eglise de), 35.
Colbert, 215, 216, 217, 218, 219, 226, 236, 238, 299
Collignon, 217, 218.
Colombe (Michel), 137, 156, 157, **159-161**, 162.
Commines (Tombeau de Ph. de), 167.
Communes (Civilisation des), 41, 42.
Compiègne (Hotel de Ville de), 95, 98.
Compostelle (Saint-Jacques de), 20, 26.
Concorde (Place de la), 259, 291, 369.
Conques, 15, 30, 36, 37.
Conquêtes (Place des). Voir *Vendôme*.
Constant (Benjamin), 411, 414.
Cordes, 96.
Cormon, 409, 415.
Corneille (de Lyon), 171, 172.
Corot, 358, **359-361**, 399, 400, 430.
Corrège, 167, 284, 287, 412.
Cortot, 370.
Cotte (Robert de), 219, 243, 244.
Cottet, 435, 444.
Coucy (Château de), 87, 89.
Courbet, 331, **396-399**, 400, 401, 412, 421.
Courtois, 205.
Coustou (Les frères), 220, 221, 240, 246, 283.
Coustou (Guillaume II) (le fils), 241.
Cousin (Jean), 137, 169.
Coutances (Cathédrale de), 56, 58.
Coypel (Antoine), 241, 242, 245, 248.
Coypel (Charles-Antoine), 243, 246.
Coysevox (A.), 221, 222, 223, **224-226**, 227, 246.
Cravant (Pilier de l'Eglise de), 9
Croix (Sainte), à Bordeaux, 13, 18.

D

Dalbade (Cloître de la), à Toulouse, 138.

Dalou, 374, 446, 447, **454-455**, 457, 458.
Dampierre (Château de), 185.
Dantan, 371.
Daret (Jean), 193.
Daubigny, **364**, 365, 367.
Dauchez, 435, 436, 445.
Daumier, 353, 354, **355**, 356, 371.
Dauphine (Place), 180, 181.
David (Louis), 177, 301, 305, 307, 308, 309, 310, **314-319**, 321, 327, 329, 396.
David d'Angers, **370**, 371.
Debucourt, 327.
Decamps, 338, 339, **342**, 410.
Defernex, 291.
Degas, 433, 440.
Dehodencq, 410.
Delacroix, 329, 331, **333-341**, 344, 345, 357, 378, 379, 396, 398, 410, 416.
Delaherche, 394, 397.
Delaroche (Paul), 336, 341, 350, 351, 352, 417.
Delaunay, 419, 423.
Delorme (Philibert), 137, 147, 154, 155, 163.
Demarne, 326.
Denis (Eglise de Saint-), 37, 38, 42, 43, **49**, 65, 67, 86, 107, 109, 160, 161, 163, 167, 169.
Denis (Porte Saint), 216.
Denis (Maurice), 434.
Desjardins, 222, 226.
Desportes (François), **251**, 270.
Detaille (Edouard), 407, 413.
Devéria, 338, 341, 355.
Diaz, 363, 364.
Diderot, 276, 289, 301, 302.
Dijon, 6, 110, 120, 138.
Dinan (Remparts de), 88, 93.
Dinet, 411.
Dominique (Florentin), 137, 140.
Donatello, 443.
Dorigny, 199.
Dou (Gérard), 270.
Drolling, 326.
Drouais, 266, 278, 282.
Duban, 382.
Dubois (Ambroise), 198.
Dubois (Paul), 443, 444, 446, 450, 454.
Duc, 383.
Duez, 427.
Dufau (Mlle), 431.
Dufrêne, 393.
Du Monstier (Daniel), 197, 201.
Dupré (Guillaume), 188, 189, 201.
Dupré (Jules), 363, 365, 366, 367.
Dupuis (Daniel), 447.
Duran (Carolus), 413, 427, 432.
Dutert, 390.
Duval (A.), 349.
Dyck (Van), 251.

E

Echebrune (Eglise d'), 37.
Ecole Militaire, à Paris, 292, 296.
Ecouen (Vierge d'), 161.
Ecoville (Hôtel d'), à Caen, 146.
Edelinck, 223.
Egmont (Juste d'), 194.
Eisen, 265.
Elnes (Cloître d'), 15.
Eloi (Œuvre de Saint-), 9.
Enluminure de manuscrits, 114 et suiv.
Epvre (Saint-), à Nancy, 377, 379.
Espérandieu, 391.
Etienne-du-Mont (Saint-), à Paris, 153, 154, 186.
Etienne (Saint-) de Caen, 13, 21, 23.
Etoile (Arc de Triomphe de), 310, 311, 373, 382, 383.
Eustache (Saint-), à Paris, 152, 157.
Eutrope (Saint-), 6.
Eyck (Jean Van), 120, 193.

F

Falconet, 285, 286, **287**.
Falguière, 443, 446, 453, 454.
Fantin-Latour, 414, 415, 427.
Féodal (Art), 89 et suiv.
Fer (Architecture en), 389.
Ferrier (Gabriel), 410.
Ferté-Milon (Château de la), 87.
Finsonius, 193.
Flamands (Peintres), en France, 193 et suiv.
Flamboyant (Style gothique), 103 et suiv.
Flameng (François), 410.
Flandrin (Hippolyte), 344, 347, 349, **350**, 406.
Flaxman, 342.
Fleury (Robert), 353.
Fontaine, 311, 313, 383.
Fontaine de Bouchardon, à Paris, 303.
Fontaine de Nimes (La), 295.
Fontaine de la Grosse-Horloge, à Rouen, 301.
Fontaine des Innocents, à Paris, 165.
Fontainebleau (École de), 146, 167, 169, 179.
Fontainebleau (Château de), 140, 141, 142, 150, **152**, 155, 260, 296.
Forain, 433.
Fortunat, 6.
Fosse (De la), 242, 244, 247.
Fouesnant, 33.
Fouquet (Jean), 89, **123-125**, 127, 139, 145, 159, 274, 275.
Foyatier, 372.
Fragonard, 261, 276, **277-278**.
Francheville (Pierre), 190.
Frémiet, 374, 443, 449, 451, 452, 454.
Fréminet, 198.
Froment (Nicolas), 121, 124.
Fromentin, 411, 417.
Front (Saint-), de Périgueux, 19, 22.
Fyt, 270.

G

Gabriel, 229, 291, 292.
Gaillard (Eugène), 393, 398, 424.
Gaillon (Château de), 141, 159.
Galerie des Machines, à Paris, 390.
Galien (Palais), à Bordeaux, 5.
Gallé (Emile), 392.
Galmier (Vierge de Saint-), 154.
Garabit (Viaduc de), 393.
Gard (Pont du), 5.
Gardet, 374, 455, 460.
Garnier, 388.
Gauguin, 434.
Gavarni, 354, 355.
Gellée. Voir *Lorrain*.
Geneviève (Bibliothèque Sainte-), 390.
Genoëls, 222.
Gérard, 314, 316, 318, 319, 320, 329.
Géricault, **330-332**, 396, 398.
Germain (Foire Saint-), 213.
Germain (Château de Saint-), 138, 150, 151.
Germain-des-Prés (Saint-), à Paris, 6, 13.
Germaniques (Origines), 9.
Germigny, 10.
Gérôme, 405, 446.
Gervais (Saint-), à Paris, 186.
Gervex, 420, 427.
Ghiberti, 443.
Gigoux, 341.
Gilles (Saint-), 13, 14, **16**, 17, 26, 32, 33, 42, 68, 96.
Gillot, 254.
Giotto, 422, 434.

Girardon, 218, 219, 220, **224** ; 235.
Girodet, 316, 317, **320**, 330.
Glaber (Raoul), 16, 18.
Gobelins (Manufacture des), 220, 221, 232.
Gothiques (Cathédrales), 42 et suiv.
Gothique (Sculpture), 67 et suiv.
Gothique (Motifs de la Sculpture) : *Jesus*, 72 ; *la Vierge*, 73, 75 ; *Apôtres et Saints*, 76, 77 ; *le Jugement dernier*, 79, 80 ; *Ornementation*, 82, 83.
Goujon (Jean), 137, 154, **164-165**, 166, 172.
Gouthières, 298.
Granet, 325, 326.
Grasset, 392.
Gravelot, 263.
Grégoire de Tours, 6.
Greuze, 274, 275, **276-277**.
Gros (Le Baron), 310, 317, 318, 319, 320, 321, **323-325**, 327, 329
Guerchin, 398.
Guérin, 309, 314, 316, **319**.
Guillain (Simon), 190, 191.
Guillaume (Eugène), 442.
Guillaumet, 411, 417.
Guillon, 384.

H

Halles Centrales, à Paris, 389.
Hals (Frans), 412, 426.
Hanovre (Pavillon de), 295.
Harpignies, 404, 409.
Haussmann, 385.
Hébert, 351, 414.
Heim, 330, 331.
Henner, 412, 428.
Henri IV (Statue du Pont-Neuf), 190.
Henri IV (Statue de l'Hôtel de Ville), 190.
Heré, 297.
Hesdin (Jacquemart de), 123.
Heures du Duc de Berry (Très riches), **118**, 120.
Hittorf, 384.
Hobbema, 363.
Holbein, 346.
Honnecourt (Villard de), 115.
Hôtels gothiques, 97 et suiv.
Hôtels Louis XIII, 182 et suiv.
Houdon, 226, 269, 286, 287, 288, **289**, 290, 291, 311.
Huet (Paul), 358.
Hugo (Victor), 337.
Humbert, 414.

I

Impressionnistes (Peintres), 428 et suiv.
Ingres, 177, 329, 340, 341, 342, **343-349**, 379, 396, 416, 417.
Innocents (Charnier des), 128.
Institut (Palais de l') Voir *Quatre Nations*.
Invalides (Saint-Louis des), 186, 187, 217, 226, 246.
Isabey, 353, 357.
Issoire, 13.
Italie (Guerres d'), 144.
Ivoires, 107 et suiv.

J

Jacobins (Eglise des), à Toulouse, 87.
Jacques (Charles), 365, 368.
Jean le Bon (Portrait de), 86, 121.
Jeaurat, 274.
Jésuite (Architecture), **185-187**, 237.
Johannot, 341.
Josselin (Château de), 96.
Jouffroy, 370.
Jouvenet (Jean), 225, 241, 243, **247**.
Julien de Brioude (Saint-), 6, 29.

K

Kermaria, 128.

L

Labille-Guiard (Mme), 279.
Labrouste (H.), 386, 389.
Lagneau, 196, 201.
La Hire, 198, 202, 203.
La Huerta, 113
Lalique, 394, 398.
Lallemant (Hugues), 168.
Lamour, 297, 298.
Lancret, 253, 256, 257.
Landowski, 451.
Langres, 3.
Langeais (Château de), 90, 149.
Languedoc (Art roman de), 20.
Laon (Cathédrale de), 45, 52.
Largillière, 223, 248, 249, 251, **252**.
La Rochelle (Hôtel de Ville de), 143.
Lassus (de), 377.
La Touche (G.), 431.
La Tour (M. Q. de), 264-265, **267-269**, 289.
Laurens (J.-P.), 409, 415.
Laurent (E.), 432.
Laurent (Chapelle de Saint-), à Grenoble, 9, 10.
Lawrence, 278.
Lebourg, 430.
Le Brun (Ch.), 195, 199, 216, **220-221**, 222, 224, 225, 227, 230, 231, 235, 240, 252, 302.
Lefebvre (Claude), 223, 226.
Lefebvre (Jules), 405, 420.
Lefuel, 383.
Legros (Alphonse), 403.
Le Lorrain (Robert), 240, 246.
Lemercier (Pierre), 157, 219.
Le Moiturier (Antoine), 112, 113.
Lemot, 369.
Le Moyne (Sculpteur), 285.
Le Moyne (Peintre), 243, 244, 247, 261, 263.
Lenain (Les Frères), 199, 200, 201, **202**, 274, 275.
Lenoir, 375, 377.
Le Nôtre, 232, **233**, 234.
Lepautre, 243.
Lepère, 384.
Lescot (Pierre), 154, 219.
Le Sidaner, 432.
Le Sueur, **199-200**, 205 206, 207, 248.
Lethière, 319, 348.
Le Vau, 219.
Lhermitte, 404.
Licorne (Tapisserie de la), 130.
Liget (Eglise du), 29.
Ligier-Richier, 137, 140, 141, 158, 161, 162.
Limbourg (Les Frères de) 118, 120.
Limoges, 6, 37.
Limosin (Léonard), 137.
Lithographie, 353 et suiv.
Lô (Eglise de Saint-), 58.
Loire (Ecole de la), 123.
Longchamp (Palais de), à Marseille, 386.
Loo (Carle Van), 260, **262**, 268, 269.
Lorrain (Claude Gellée dit le), 177, 198, 201, **210-211**, 212, 213, 350.
Louis (Victor), 219, 294
Louis en l'Ile (Saint-), 243.
Louis XIII (Statue de la Place Royale), 190.
Louis XIV (Statues de), 190.
Louviers (Eglise de), 103.
Louvre (Palais du), 86, 97, 142, 144, 150, 154, 179, 180, 181, 188, 194, 212, 213, 215, 216, **217-219**, 221, 234, 313, 383, 384.

Lue (Corporation de Saint-), 186.
Lunel (Pont de), 1.
Luxembourg (Palais du), 179, **181**, 182, 183.
Luxembourg (Jardin du), 369.
Luzarches (Robert de), 36.
Lyon (Hôtel de Ville), 185.

M

Macabre (Danse), 128.
Machard, 410.
Machou (Saint-), 101, 102, 105.
Machou (Autre Saint-), 94, 128.
Madeleine (Église de la), à Paris, 299, 300, 309, 312.
Madeleine (Église de Sainte-) à Troyes, 104, 140, 151, 157.
Madrid (Château de), 150, 151.
Maignan (A.), 427.
Maisons de bois, 93, 96.
Maisons-Laffitte (Château de), 183, 184.
Majorelle, 392.
Malo (Remparts de Saint-), 93.
Malouel (Jean), 119, 120.
Manet, 331, 412, **425-426**, 428, 433, 434.
Mans (Cathédrale du), 53, **54**, 68.
Mansart, 219, 228, 229, 232, 237.
Marais (Quartier du), à Paris, 182, 212.
Marchand (Jacques), 137.
Marie-des-Dames (Sainte-), à Saintes, 34.
Marigny (De), 260.
Marilhat, 343, 356, 410.
Marseille, 7.
Marsy (De), 224.
Martelange (le Père), 185.
Martial (Saint-), à Limoges, 13.
Martin (H.), 432, 443.
Martin de Tours (Saint-), 6.
Matha (Église de), 36.
Mazarin, 92.
Meissonier, 244.
Meissonier, **406-407**, 410.
Mellan (Claude), 195, 201.
Ménard (R.), 435, 436, 444.
Mercié (A.), 443, 446, 450, 453.
Merson (L.-O.), 405.
Méryon, 337.
Metsu, 270.
Meulen (Van der), 222, 236, 250.
Michel (G.), 357, 358.
Michel (Église Saint-), à Dijon, 138, 152.
Michel-Ange, 167, 228, 331, 401, 419.
Michelozzo, 145.
Mignard (Nicolas), 193, 229.
Mignard (Pierre), 199, **222-223**, 229.
Millet (J.-F.), 397, **399-403**, 404, 405, 406, 447.
Moderne (Style décoratif), **391-396**.
Moïse (Puits de), 7?, 111.
Moissac (Église et Cloître), 11, 12, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 35, 36, 60.
Mol (Van), 194.
Monastique (Civilisation), **11-13**.
Monceau (Colonnade du Parc), 297.
Monet (Claude), 428, 430, 434, 437, 438, 440.
Monnier (Henry), 355.
Monnoyer, 272.
Montferrand, 96.
Montmajour (Cloître de), 16.
Montmorency (Tombeau du Duc de), à Moulins, 188.
Montmorillon (Église de), 24, 29.
Montoire (Église de), 29.
Montrouge (Église Saint-Pierre de), à Paris, 386.
Mont Saint-Michel, 54, 55, 56, 57, **58**.
Monuments aux Grands Hommes, 369 et suiv.
Moreau, 283, 326.
Moreau le Jeune, 265, 278.
Moreau (Gustave), 408, 418, 419.
Morienval, 33.
Morot (Aimé), 410, 412.
Mottez, 349.
Moulins, 88.
Moulins (Cathédrale de), 104.
Moulins (Maître de), **125**, 126, 127, 128, 129, 161, 164.
Moyen Age romantique, 375.

N

Nancy, 296, 300, 301.
Nancy (Palais ducal de), 148.
Nantes (Cathédrale de), 155, 156.
Nanteuil (Célestin), 341.
Nanteuil (Robert), 223.
Narbonne, 2, 6.
Nationale (Bibliothèque). Voir *Cardinal*.
Natoire, 262.
Nattier, 253, 267, 268, **269**.
Naturalisme en peinture après 1850, 399 et suiv.
Nazaire (Église Saint-), à Carcassonne, 27.
Nectaire (Église de Saint-), 12, 16.
Nénot, 389.
Neuville (Alphonse de), 412, 415.
Nîmes, 2, 5, 7.
Nizier (Saint-), à Lyon, 104.
Normande (Art roman de), 23.
Notre-Dame de Dijon, 53.
Notre-Dame de l'Épine, près de Châlons-sur-Marne, 149.
Notre-Dame-de-Fourvières, 386, 392.
Notre-Dame-de-la-Garde, à Marseille, 386.
Notre-Dame-de-Mantes, 103.
Notre-Dame-de-Paris, 43, 44, 45, 47, **50-52**, 62, 79, 100, 191, 213.
Notre-Dame-de-Paris (Sculptures de), 64, 65, 69, 75, 76, 77, 79, 80, 107.
Notre-Dame-des-Doms, à Avignon, 185.
Notre-Dame-du-Port, à Clermont-Ferrand, 12, 20, 25.
Notre-Dame-du-Puy, 14.
Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers, 17.

O

Olivet (Vierge d'), 155, 161.
Ollivier, 261.
Opéra de Paris, 386, 387, **388**.
Oppenord, 243.
Orange (Arc de Marius, à), 2, 4.
Orientales (Influences), 7, 8.
Orientalistes (Peintres), 410, 411.
Orléans (Cathédrale d'), 148.
Oudry, 260, 270.
Ouen (Saint-), à Rouen, 100, 377, 379.
Oulchy, 33.

P

Pajou, 287, 288, 290.
Palais (Grand), à Paris, 386, 388, 389.
Palais (Petit), à Paris, 386, 388, 389.
Palais de Justice, à Paris, 213.
Palais-Royal, à Paris, 182.
Palissy (Bernard), 137, 173, 174.
Pannini, 281.
Panthéon (Le), à Paris, 299, 300, 302.

Parement de Narbonne, 113, 120.
Parmeel (Pierre), 262.
Pater, 258, 267.
Pau (Château de), 150.
Paul (Saint-) et Saint-Louis, à Paris, 186, 211.
Paysagistes de 1830, 358 et suiv.
Pèlerinages (Vœux de), 15, 26.
Perneaud (Les), 137, 174.
Percier, 311, 313, 383.
Pérelle, 181, 183.
Péronneau, 266, 269.
Perrault (Claude), **218**, 236, 237.
Perréal (Jean), 162.
Peyrou (Le), à Montpellier, 295, 298.
Pierre (Saint-), à Caen, 149.
Pierre (Saint-), à Angoulême, 18, 19.
Pierrefonds (Château de), 87, 90.
Pigalle, 284, **286**, 289.
Pilon (Germain), 164, **165-166**, 170, 171, 173, 189, 226.
Pinaigrier, 137.
Piranese, 281.
Pissaro, 428, 435.
Plessis-lès-Tours (Château de), 149.
Pleyben (Calvaire de), 159, 160.
Plougastel (Calvaire de), 143, 159.
Plougouven (Calvaire de), 143.
Plumet, 393.
Pointelin, 408.
Poitiers (Cathédrale de), 59.
Poitiers (Palais de Justice de), 98, 110.
Poitou (Art roman de), 21.
Pompéi (Ruines de), 307, 308, 408.
Pont-Neuf à Paris, 190, 213.
Positivisme en art, 381.
Pot (Tombeau de Philippe), 113, 115.
Pourbus, 194.
Poussin (Nicolas), 177, 192, 195, 198, **203-209**, 210, 211, 216, 220, 241, 252, 402, 403.
Pradier, 372, 376, 377, 453.
Praxitèle, 322.
Préault 373, 375, 442.
Prieur (Barthélemy), 190, 191.
Primatice, 164, 167, 168.
Protais, 407.
Provence, 5, 7.
Provence (Art roman de), 21.
Provence (Peinture du XVe s. en), 121.
Provins (Remparts de), 93.
Prud'hon, 177, **322-323**, 325.
Psautier de Charles le Chauve (Reliure du), 9.
Psautier de Saint-Louis, 108, 115, 116.
Puget (Pierre), 223, 224, 225, **227-228**, 452.
Puvis de Chavannes, 349, 381, **421-424**, 430 431.

Q

Quatre-Nations (Collège des), 181, 187, 213, 226.
Quentin (Hôtel de Ville de Saint-), 94, 98.
Quentin (Tapisserie de la légende de Saint-), 175.
Quimper (Cathédrale de), 58.

R

Raffaelli, 433, 437.
Raffet, 352, 353, **354**.
Raoux (Jean), 245, 249.
Raphaël, 199, 205, 220, 346, 419.
Rayonnant (Style gothique), 99 et suiv.
Réalisme gothique en sculpture, 108 et suiv.
Receswinthe (Couronne du roi), 7.
Régamey, 402.
Regnault, 314.
Regnault (Henri), 411, 416.
Reims, 3, 50.
Reims (Cathédrale de), 48, **55-56**, 141.
Reims (Sculptures de la Cathédrale), 70, 71, 72, 73, 74, 77, 81, 82, 83, 107.
Reims (Porte de Mars, à), 4.
Reliques (Culte des), 14, 15.
Rembrandt, 403, 426.
Remparts de Villes, 93 et suiv.
Rémy (Mausolée de Saint-), 3.
Rémy (Église Saint-), à Reims, 33, 102.
René d'Anjou (Le Roi), 88, 95, 120, 121.
René de Lorraine (Tombeau de), 166.
Reni (Guido), 193.
Renoir, 428, 430, 440.
Restout (Les), 247, 262.
Ribera, 398, 413.
Ribot, 331, 398, 402.
Ricard, 412, 425.
Richelieu, 92, 181.
Richelieu (La ville de), 181.
Rieux (Abbaye de), 111.
Rigaud (Hyacinthe), 223, 231, 249, 250, 251, **252-253**, 267.
Rivière (Th.), 457.
Robert (Hubert), 280, **281**, 282, 350.
Robert (Léopold), 350, 351.
Robert (Ruprich), 377.
Roche (Pierre), 451.
Rochegrosse, 408.
Rodez (Cathédrale de), 102, 105.
Rodin (A.), 440, 448, 449, 450, **455-457**, 459.
Rolin (Chancelier), 89.
Roll, 420, 427, 435.
Romains (Monuments), **2-3**.
Romane (Construction), 15 et suiv.
Romane (Iconographie), 25 et suiv.
Romane (Peinture), 27 et suiv.
Romane (Sculpture), 30 et suiv.
Romane (Orfèvrerie), 37.
Romantique (Sculpture), 373.
Romantisme, 333, 341, 379.
Roslin, 270, 279.
Rosso, 167, 168.
Roty (O.), 444, 447.
Rouen (Cathédrale de), 54, 55 58, 74, 75, 101, 104.
Rouen (Palais de Justice de), 97, 99.
Rousseau (Th.), **361-363**, 399, 400, 404, 450.
Royale (Place). Voir *Vosges*.
Royat (Église de), 13.
Roybet, 412.
Rubens, 193, 194, 247, 251, 254, 255, 270, 278, 324, 338, 417, 446, 447.
Rude, **371-372**, 373, 374, 442.
Ruysdaël, 358, 363.

S

Sacré-Cœur de Montmartre, 386, 392.
Saint-Marceau (R. de), 444.
Saintes, 3, 6.
Saintonge (Art roman de), 21.
Salm (Palais de), 292, 299.
Salons de peinture, 259.
Salvator Rosa, 281, 324.
Sambin (Hugues), 137, 139, 173.
Santerre, 245, 248.
Sarrazin (Jacques), 188, 193.
Sarto (Andrea del), 146, 167.
Savin (Saint-), près Poitiers, 13, 22, 29.
Scheffer (Ary), 341, 346.
Schnetz, 351.

Segoffin, 451.
Seigneur (Jehan du), 373, 376, 442.
Selmersheim, 393.
Sens (Hôtel de), 97.
Sens (Cathédrale de), 101, 104.
Serlio, 168, 180.
Sernin (Eglise Saint-), à Toulouse, 13, 14, 20, 138.
Servandoni, 299.
Sèvres (Manufacture de), 260, 287, 288, 294, 307, 308, 314.
Silvestre (Israël), 183.
Simon (Lucien), 331, 435, 445.
Sisley (A.), 428, 439.
Slodtz (Michel-Ange), 284.
Slodtz (Les), 292.
Sluter (Claus), 87, 110, **111-112**, 113, 115.
Snyders, 251, 270.
Sohier (Pierre), 137, 142, 157.
Soissons (Eglise de), 53.
Solario (Andrea), 146.
Solesmes (Sépulcre de l'Abbaye de), 158, 159.
Sorbonne (Eglise de la), 186, 187.
Sorbonne (La Nouvelle), 389.
Soubise (Hôtel), 243, 295.
Soufflot, 299.
Souillac, 13, 27, 35.
Steinlen, 433, 434.
Stella (Les), 192.
Subleyras, 262.
Sully (Hôtel), 182.
Sulpice (Eglise Saint-), à Paris, 186, 299, 302.
Swebach, 318.
Syrie, 7.

T

Tattegrain, 409.
Temple (Raymond du), 97.
Temple Saint-Jean, à Poitiers, 10.
Téniers, 254.
Texier (Jean), 105.
Théophile (Moine), 28, 64.
Tiépolo, 431.
Tintoret, 193.
Tissot (James), 406, 411.
Titien, 297, 412, 419.
Tocqué, 269, 270.
Tombeaux (Sculptures de), 109, 110.
Toul (Cathédrale de), 153.
Toulouse, 5, 6, 12, 20, 60, 137, 237.
Tournier, 228.
Tournières, 248.
Tours, 6.
Tours (Cathédrale de), 102, 147.
Trèves, 3.
Trianon, 292, 296.
Trinité (La), à Caen, 20, 23, 51.
Trinité (La), à Paris, 385, 388.
Trocadero (Palais du), 386.
Trophime (Saint-), à Arles, 13, 26, 32, 68.
Troy (J.-F. de), 244, 248, 254.
Troyon, 365, 368, 369.
Tubi, 218, 224, 227.
Tuileries (Palais des), 155, 179.
Turner, 430.

U

Ussé (Château d'), 139, 148.

V

Val-de-Grâce (Eglise du), 186, 187, 222, 223.
Valentin, 198, 202, 203.
Valentré (Pont), à Cahors, 92.
Vaudoyer, 391.
Vaudremer, 384.
Vaux-le-Vicomte (Château de), 183, 185.
Velasquez, 413.
Vendôme (Place), 219, 224.
Vernet (Carle), 327.
Vernet (Horace), 349, 352, **354**.
Vernet (Joseph), 260, **280**, 282.
Veronese, 417.
Verrocchio, 443.
Versailles (Château de), 180, 183, 188, 211, 214, 219, 221, 224, **228-236**, 244, 245, 260.
Vézelay (Eglise de la Madeleine de), 13, 14, 17, 21, 29, 31, 36.
Victoires (Place des), à Paris, 237.
Vien, 308, 314.
Vierges gothiques, 105 et suiv.
Vigée-Lebrun (Mme), 278, **279**, 282.
Villeneuve-lès-Avignon (Remparts de), 89.
Vincennes (Château de), 86.
Vinci (Léonard de), 144, 145, 146, 167, 346.
Viollet-le-Duc, 89, 90, 94, 376, 377.
Visconti, 372, 377, 383, 384.
Visitation (Groupe de la), à Troyes, 157.
Vitraux, **64-67**.
Vitruve, 153, 155, 168, 180, 182.
Vollon, 412.
Voragine (Jacques de), 78.
Vosges (Place des), 180, 181, 212.
Vouet (Simon), **198**, 204, 252.

W

Warin (Jean), 189, 201.
Watteau, 239, 252, 253, **254-257**.
Weyden (Roger van der), 87, 89, 120.

Y

Yved (Châsse de Saint-), 38.
Yvon, 407.

Z

Ziem, 411, 415.

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Aigues-Mortes (Remparts d'), 85.
Albi (Cathédrale d'), 59.
Albi (Porche sud de la Cathédrale d'), 104.
Albi (Clôture du chœur de la Cathédrale d'), 104.
Alençon (Nef de la Cathédrale d'), 100.
Alençon (Château d'), 88.
Amboise (Château d') : La Chapelle, 164.
Amboise (Château d') : Porte de la Chapelle, 165.
Amboise (Tombeau des Cardinaux d'), Cathédrale de Rouen, 166.
Amboise (Château d'), 134.
Amiens (Cathédrale d') : Tympan du portail méridional ; Apôtres, 67.
Amiens (Cathédrale d') : Portail central ; Apôtres, 67.
Amiens (Cathédrale d') : Façade occidentale ; Mars et Avril, 68.
Amiens (Cathédrale d') : *Le Christ bénissant, dit le " Beau Dieu "*, 69.
Amiens (Cathédrale d') : *La " Vierge dorée "*, 70.
Amiens (Cathédrale d') : Portail central, Apôtres, 66.
Amiens (Porches de la Cathédrale d'), 41.
Amiens (Façade de la Cathédrale d'), 49.
Amiens (Nef de la Cathédrale d'), 49.
Amiens (Abside de la Cathédrale d'), 50.
Angers (Château d'), 92.
Anguier (François) : Tombeau du duc de Montmorency ; — Monument de la famille de Longueville, 192.
Apocalypse (Tapisserie de l'), à Angers, 131.
Apôtres provenant de l'Abbaye de Rieux, 111.
Arc de Triomphe de l'Etoile, 310.
Arc de Triomphe (L') de l'Etoile à vol d'oiseau, 382.
Arc de Triomphe du Carrousel, 310.
Aristote (Le Lai d'), Cathédrale de Lyon, 116.
Arles (Le Théâtre romain d'), 2.
Arques (Château d'), 86.
Arras : La Grande Place, 146.
Arras : Hôtel de Ville, 147.
Assezat (Hôtel d'), à Toulouse, 144.
Aubazine (Eglise d') : Tombeau de Saint Etienne, 78.
Audran (Claude) : *Les Mois grotesques, Juillet et Août* (tapisseries), 247.
Augerolles : Grille, 163.
Augustins (Cloître du Musée des), à Toulouse, 99.
Aulnay-de-Saintonge (Abside de l'Eglise d'), 21.
Aulnay-de-Saintonge (Portail sud de l'Eglise d'), 34.
Autun (Tympan du portail de la Cathédrale d') : *Le Jugement dernier*, 31.
Aved : *Mme Crozat*, 266.
Avignon (Remparts d'), 92.
Azay-le-Rideau (Château d'), 137.
Baiser donné (Le) (Biscuit de Sèvres), 288.
Bal à la cour d'Henri III, 177.
Ballu : *La Trinité*, à Paris, 385.
Baltard : Intérieur de Saint-Augustin, 385.
Bartholomé : Monument aux Morts, 459.
Barye : *Le Centaure* ; — *Tigre et Crocodile* ; — *Eléphant*, 378.
Bastien-Lepage : *Sarah-Bernhardt*, 425 ; — *Les Foins*, 432.
Baudoin : *La Toilette*, 264.
Baudry : *La Toilette de Vénus*, 421 ; — *L'Enlèvement de Psyché*, 424.
Bayeux (Vieilles maisons), 93.
Bayeux (Abside de la Cathédrale de), 57.
Bayeux (Cathédrale de), bas-relief, 25.
Bayeux (Tapisserie de) : *Episode de la Bataille d'Hastings*, 23.
Bayeux (Tapisserie de) : *L'Armée de Guillaume le Conquérant au cantonnement*, 22.
Beaulieu (Porche de l'Eglise de) : *Le Jugement dernier*, 28.
Beaune (Cour de l'Hôtel-Dieu), 95.
Beauvais (Chœur de la Cathédrale de), 51.
Beauvais (Abside de la Cathédrale de), 51.
Beauvais (Palais de Justice), 97.
Belly (Léon) : *Mare dans la forêt de Fontainebleau*, 408.
Besnard : *Soir de la Vie* ; — *L'Ile Heureuse*, 441.
Blanche (Jacques) : *Le peintre Thaulow et sa famille*, 442.
Bloche (Roger) : *Le Froid*, 456.
Blois (Château de) : Entrée de Louis XII, 136.
Blois (Château de) : Escalier de François Ier, 137.
Bluysen : *Villa au bord de la mer*, 395.
Boilly : *Le Triomphe de Marat*, 321 ; — *L'Arrivée de la diligence* (fragment) ; — *Houdon faisant le buste de Mongi*, 324.

Bonnat : *Portrait du cardinal Lavigerie*. — *Portrait de Victor Hugo*, 426.
Bouvin : *Le Réfectoire*, 403.
Boucher : *La Nymphe Salmacis*, 313.
Bosse (Abraham) : *Le Palais Royal*. — *La Visite à l'accouchée*, 198.
Bouchardon : *L'Amour*, 283. — Fontaine de la rue de Grenelle, à Paris, 303.
Boucher : *Mme de Pompadour*, 260 ; — *La Toilette de Vénus*. — *Vénus, Mercure et l'Amour*, 262. — *Diane et Nymphe*, 265.
Boulanger (G.) : *La Maison pompéienne du Prince Napoléon*, 422.
Bourdichon (Jean) : *La Nativité* (miniature). — *Anne de Bretagne et ses patronnes* (miniature), 128.
Bourdin (Michel) : *Tombeau de Louis XI*, à Notre-de-Dame-de-Cléry, 193.
Bourdon (Sébastien) : *Halte de bohémiens*, 203. — *Enfant qui dessinent*, 204 ; — *Touquet*, 207.
Bourges (Maison de Jacques-Cœur), 98.
Bourges : Voûtes de la Chapelle de la Maison de Jacques-Cœur, 126.
Bourges (Cathédrale de) : *Le Jugement dernier* (fragment), 81.
Bourges (Cathédrale de) : *Le Jugement dernier*, 78.
Bourges (Cathédrale de) : *Figure de Bienheureuse dans le Jugement dernier*, 76.
Bourges (Cathédrale de) : *Figure de Bienheureux dans le Jugement dernier*, 73.
Bourges (Abside de la Cathédrale de), 52.
Bourges (Les cinq porches de la Cathédrale de), 52.
Bourgthéroulde (Hôtel), à Rouen, 145.
Bourse (La) de Paris, 309.
Brézé (Tombeau du duc de), Cathédrale de Rouen, 169.
Broderie XVIIIe siècle, 247.
Brœderlam : *L'Annonciation* (fragment de retable du Musée de Dijon), 121.
Brou (Le Jubé de l'Eglise de), 150.
Buffet Henri II, 173.
Bureau de Louis XV, 293.
Cabanel : *La Naissance de Vénus*, 421 ; — *Phèdre*, 423.
Caffieri : Pendule en cuivre ciselé, 292.
Callot (Jacques) : *Acteurs de la Comédie italienne*, 196 ; — *Le Siège de La Rochelle*, 197 ; — *Châtiment des Maraudeurs, dans " les Misères de la guerre "*, 198.
Calvaire (Le) : Partie centrale du parement, 119.
Candélabre à trois branches, 293.
Cany (Château de), 184.
Carcassonne (Remparts de), 91.
Cardinal (Palais), à Paris (Bibliothèque nationale), 182.
Carnavalet (Cour de l'Hôtel), à Paris, 143.
Caro Delvaille : *Ma Femme et ses Sœurs*, 442.
Carolus-Duran : *La Dame au gant*, 427 ; — *L'Assassiné*, 432.
Carpeaux : *Le Marquis de la Borde* ; — *La Danse*, 448 ; — *La Fontaine de l'Observatoire* (Ugolin), 449. — *Marguette du groupe de Flore*, 451.
Carrière : *Bonheur d'enfant* ; — *Maternité*, 429.
Carrière (Place), à Nancy, 300
Carrière par lui-même, terre cuite, 297
Catherine de Médicis : Médaillon de cire, 176.
Cazin : *Agar et Ismaël* ; — *Tobie et l'Ange*, 407 ; — *En Picardie*, 409.
Chabot (Tombeau de l'Amiral de), 171.
Chadenac (Eglise de), 35.
Chaise-Dieu (Chœur de l'Eglise de la), 130.
Chaise-Dieu (Cloître de la), 99.
Chaise-Dieu (Fragment de la *Danse macabre de la*), 126.
Chalons (Simon de) : *Adoration des Bergers*, 175.
Chambord (Château de), 138.
Champaigne (Philippe de) : *Christ mort* ; *Portrait de la mère Agnès Arnault, et de sœur Catherine, sainte Suzanne*, 194 ; — *Portrait de Richelieu*, 195.
Chanoine priant, figure tombale au Musée du Mans, 116.
Chantilly à vol d'oiseau, 140.
Chantilly (Château de), 133.
Chaplain : Médaille de Victor Hugo, 447.
Chaplin : *Portrait de jeune fille*, 425
Chapu : Monument à Henri Regnault, 452.
Chardin : *Le Gobelet d'argent* ; — *Le Tailleur de pierres*, 270. — *La Mère laborieuse*. — *Le Bénédicité* ; — *Portrait de l'Artiste* — *Mme Chardin*, 271 ; — *La Lettre* ; *La Pourvoyeuse*, 272 ; — *L'Enfant au toton*, 273.
Charlemagne (Statuette de) de la Cathédrale de Metz, 8.
Charles V (Statue de) (fragment), 100.
Charles V, provenant de la Chapelle des Célestins, 106.
Charles IX : Médaillon de cire, 176.
Charlet : *L'Armée d'Afrique* (lithographie), 353.
Charlotte de France : Eglise de Saint-Denis, 161.
Charonton (Enguerrand) : *Le Couronnement de la Vierge* (fragment du tableau de Villeneuve-les-Avignon), 123.
Chartres (Façade de la Cathédrale de), 46.
Chartres (Porche nord de la Cathédrale de), 46.
Chartres (Nef de la Cathédrale de), 48.
Chartres (Cathédrale de) : *Roi et Reine*, 60.
Chartres (Cathédrale de) : *Le Christ en Majesté*, 60.
Chartres (Cathédrale de) : Vierge de l'Annonciation, 61.
Chartres (Cathédrale de) : *La Visitation*, 61.
Chartres (Porche nord de la Cathédrale de), 62.
Chartres (Détail du portail nord de la Cathédrale de), 63.
Chartres (Porche sud de la Cathédrale de), 63.
Chartres (Cathédrale de) : Figure du Porche septentrional, 64.
Chartres (Cathédrale de) : *Saint Théodore*, 65.

Chartres (Cathédrale de) : *Nativité*, fragment du vitrail détruit, 160.
Chartres (Cloture du chœur de la Cathédrale de), 165.
Chasse du XIIIe siècle, émail limousin, 80.
Chasseriau : *L'homme nue*, 420 ; — *Le Tepidarium*, 422.
Château-Gaillard, 86.
Châteaulin (Ossuaire de), 58.
Chaudet : *L'Amour*, 313.
Chaumont (Château de), 134.
Chavannes (Puvis de) : *Les Lettres et les Sciences*, fragment, 381 ; — *Sainte Geneviève veillant sur Paris* ; — *Enfance de Sainte Geneviève*, 430 ; — *Le Bois sacré* ; — *Marseille, porte de l'Orient*, 431.
Cheminée du XVe siècle, 119.
Chenonceaux (Château de), 139.
Chinard : *Mme Récamier*, 312.
Chintreuil : *L'Espace*, 366.
Christ dans sa gloire (Le) : Émail limousin du XIIe siècle, 38.
Claude de France, Eglise de Saint-Denis, 160.
Claus Sluter : Portail, abbaye de Champmol, 112 ; — Puits des Prophètes de la Chartreuse de Champmol, Isaïe et Moïse, 112 ; — Zacharie et Daniel ; — Moïse et David, 113 ; — Christ du puits des Prophètes, 115.
Clodion : *Bacchante* ; — *Satyre femelle*, 289.
Clouet (Jean) : *François Ier*, 176.
Clouet (François) : *Elisabeth d'Autriche*, 176 ; *Charles IX*, 177.
Cluny (Hôtel de), à Paris, 96.
Coffre en noyer, 174.
Coffret du XVe siècle, 118.
Cognac (Portail de l'Eglise de), 35.
Colombe (Michel) : *La Force* ; — *La Tempérance* ; — *La Prudence* ; — *La Justice* (Cathédrale de Nantes), 156 ; — *Saint-Georges tuant le Dragon*, 157.
Commines (Figures du Tombeau de Philippe de), 167.
Compiègne (Hôtel de Ville de), 95.
Concorde (La place de la), à Paris, 259.
Concorde (La place de la), à vol d'oiseau, 295.
Conques (Tympan du portail de l'Eglise de) : *Le Jugement dernier*, 30.
Cormon : *Caïn*, 415.
Corot : *Vue du Colisée*, 358 ; — *Souvenir d'Italie* ; — *Les Étangs de Ville-d'Avray*, 359 ; — *Le Bain de Diane* ; — *Paysage*, 360 ; — *Route d'Arras* ; — *Le Beffroi de Douai*, 361.
Cortot : *Le Soldat de Marathon*, 370.
Cotte (Robert de) : La Chapelle de Versailles, 232.
Cottet : *Messe basse en Bretagne*, 444.
Coucy (Donjon du Château de), 87.
Coucy (Cour du Château de), 87.
Coulomb (La "Vierge Noire" de), 77.
Courbet : *Enterrement à Ornans*, 399 ; — *"Bonjour, monsieur Courbet"* ; — *Remise de chevreuils*, 400 ; — *Le Casseur de pierres* ; — *La Vague*, 401 ; — *Couronnement de la Vierge*, ivoire, 76.
Courtois : *Choc de cavalerie*, 205.
Cousin (Jean) : *Le Jugement dernier*, 177.
Coustou (Nicolas) : *La Saône*, 221.
Coustou (Guillaume) : *Le Rhône*, 220 ; — *Les Chevaux de Marly*, 240 ; — *Marie Leczinska*, 283.
Coustou le fils : Tombeau du Dauphin, 241.
Coutances (Façade de la Cathédrale de), 56.
Couture : *Les Romains de la décadence*, 348.
Coypel (Charles-Antoine) : *Esther et Assuérus*, 242 ; — *Persée délivrant Andromède*, 243 ; — *Tapisserie de Don Quichotte* ; *Le Bal* ; — *Entrée des Bergères*, 246.
Coysevox : Tombeau de Mazarin, 221 ; — Buste de la duchesse de Bourgogne, 222 ; — Buste du grand Condé, 223 ; Louis XIV, 227.
Cravant (Pilier carolingien à l'Eglise de), 9.
Dagnan - Bouveret ; — *Les Conscrits*, 436.
Dalou : Monument de Delacroix, 454 ; Paysan, 457 ; — Le Triomphe de la République, 458.
Dampierre (Château de), 185.
Daniel-Dupuis : *La Source*, 447.
Daubigny : *Les Bords de l'Oise*, 364 ; — *L'Écluse d'Optevoz*, 365 ; — *Le Printemps*, 367.
Dauchez : *Les Pins de Lesconil*, 445.
Daumier : *Rue Transnonain*, le 15 avril 1834 (lithographie), 353 ; — *Les Divorceuses*, (lithographie), 354 ; — *Les Voleurs et l'Ane*, 356.
Dauphine (La place), vue du Pont-Neuf, d'après une gravure de Pérelle, 181.
David : *Le Sacre de Napoléon Ier*, 305 ; *Les Sabines*, 314 ; — *La Distribution des Aigles* ; *M. Sériziat*, 315 ; *Mme Récamier*, 316 ; *Mort de Bara*, 317 ; — *Mort de Marat*, 318.
David d'Angers : Médaillon de Victor Hugo ; — Drouot, à Nancy ; — Médaillon de Mme Récamier ; — Fronton du Panthéon, 371 ; — Philopœmen, 372.
Debucourt : La Galerie du Palais Royal, 327.
Decamps : *Les Sonneurs*, 338 ; — *Sortie de l'école turque* ; — *Enfants à la fontaine*, 339.
Defernex : *Mme de Fondville*, 291.
Degas : *La Danseuse*, 440.
Deglane : Le Grand Palais des Champs-Elysées, 389.
Delacroix : Son portrait, par lui-même, 329 ; — *Massacre de Scio*, 331 ; — *Virgile et Dante aux Enfers*, 332 ; — *Naufrage du "Don Juan"* ; — *La Liberté guidant le Peuple*, 333 ; — *Fantasia arabe* ; — *Prise de Constantinople*, 334 ; — *Bataille de Taillebourg*, 335 ; — *La Justice de Trajan* ; — *Médée*, 336.
Delaherche : Vase, grès, 397.
Delaroche : *Les Enfants d'Édouard*, 350 ; *Bonaparte au Saint-Bernard* ; — *Meurtre du Duc de Guise*, 351.
Delaunay : *La Peste à Rome*, 423.
Descente de Croix, 122.
Desjardins : Buste de Pierre Mignard, 222.
Desportes (François) : Son portrait par lui-même ; — *Portrait de chasseur*, 251.

Detaille : *Entrée de la grande Armée à Paris, 1806* (fragment), 415.
Devéria : *Naissance de Henri IV*, 338 ; — *Femme en toilette de bal* (lithographie), 355. — *Diane et les Nymphes*, 175.
Diaz : *La Mare aux Fées*, 364.
Dijon (Église Notre-Dame), 53.
Dinan (Remparts de), 88.
Dressoir du XVI e siècle, 118.
Drolling : Intérieur de cuisine, 326.
Drouais : *Mme de Pompadour*, 266 ; — *Portrait du Comte d'Artois et de sa sœur*, 282.
Duban : *La Cour de l'École des Beaux-Arts*, à Paris, 382.
Dubois (P.) : Tombeau de Lamoricière, 446. — Chanteur florentin, 450.
Duc : Palais de Justice (Façade de la place Dauphine), 383.
Dumonstier (Daniel) : *Portrait du Duc de Longueville*, 197.
Dupont : Grille moderne, 394.
Dupré (Guillaume) : *Henri IV et Marie de Médicis*, 188.
Dupré (Jules) : *A marée basse*, 365 ; — *Le Matin*, 366 ; — *Le vieux Chêne*, 367.
Echebrune (Fragment de la façade de l'Église d'), 37.
" Echecs amoureux " (Les), scène de ce roman, 130.
Ecole Militaire (L'), à Paris, 296.
Ecouen (Château d') : Partie supérieure de la cheminée, 168.
Ecoville (Hôtel d'), à Caen, 146.
Elnes (Le Cloître d'), 15.
Encrier de style Empire, 308.
Ermenonville : Les Jardins, 297.
Espérandieu : Le Palais de Longchamp, à Marseille, 391.
Ex-voto gallo-romain (pierre), 6.
Faïence de Rouen, 294.
Falconet : *Pygmalion et la Statue* ; — *La Pendule des Trois Grâces*, 285 ; — *Baigneuse*, 286.
Falguière : *Saint-Vincent de Paul*, 453 ; — *Diane tirant de l'Arc*, 454.
Fantin-Latour : *L'Atelier de Manet*, 427.
Fibule de verroterie cloisonnée, 6.
Figure de Reine, au Palais de Justice de Poitiers, 110.
Figure de roi, 108.
Figures d'apôtres, à Pleyben, 160.
Flandrin : *Napoléon III*, 344 ; — *La Nativité* ; — *Portrait de Jeune fille*, 347.
Follot (P.) : *Chambre à coucher*, 396
Fontainebleau : La Cour ovale, 140.
Fontainebleau : Escalier en fer à cheval, 141.
Fontainebleau : Le Château à vol d'oiseau, 141.
Fontainebleau : Galerie François Ier, 142.
Fontainebleau : Tapisseries des Maisons royales, 237.
Fontainebleau (Palais de) : Salle du Conseil, 296.
Fontaine de la Grosse-Horloge (La), à Rouen, 301.
Fontette (Statue d'Antoinette de), Musée de Dijon, 117.
Fragonard (de la) : *Peintures des Métamorphoses* — *Le Retour des chasses de Diane*, 242 ; — *Triomphe de Bacchus*, 244.
Fouquet (Jean) : *Portrait du peintre* (email), 124 ; — *Adoration des Mages* ; — *Heures d'Etienne Chevalier* ; — *Prise de Jéricho* ; — *Histoire des Juifs de Josèphe*, 125 ; *Portrait de Juvénal des Ursins* ; — *Portrait de Charles VII*, 127.
Foyatier : *Spartacus*, 372.
Fragonard : *Corésus et Callirhoé* ; — *Les Baigneuses*, 276 ; — *Deux Femmes causant* ; — *Le Chiffre d'amour*, 277.
Francheville (Pierre) : *Orphée*, 190.
François Ier (Tombeau de), à Saint-Denis, 169.
François de Bretagne (Tombeau de), Cathédrale de Nantes, 155.
Frémiet : *Orang-Outang et Sauvage de Bornéo*, 451 ; — *Jeanne d'Arc*, 452.
Froment (Nicolas) : *Le Buisson ardent*, 124.
Fromentin : *Chasse au faucon*, 417.
Fuite en Egypte (La), clôture du chœur de la Cathédrale d'Amiens, 163.
Gaillard : *Peigne*, 398 ; — *Dom Prosper Guéranger*, 424.
Galien (Ruines du Palais), à Bordeaux, 5.
Garabit (Le viaduc de), 393.
Gard (Le Pont du), 5.
Gardet : *Souris et Escargot* (biscuit de Sèvres), 460.
Garnier : L'Opéra de Paris ; le Grand Escalier de l'Opéra, 387.
Gavarni : " *M. Jolibois ? C'est moi* " (lithographie), 354 ; — *Grisettes* (lithographie), 355.
Gérard : *Mme Récamier*, 314 ; — *Portrait du peintre Isabey et de sa fille*, 318 ; — *Marie-Laetitia Bonaparte, mère de Napoléon Ier*, 319.
Géricault : *Officier de Chasseurs à cheval*, 330 ; — *Le Radeau de la " Méduse "*, 332. *Course de chevaux à Epsom*, 335.
Germain : Soupière en argent ciselé, 294.
Gérôme : Bonaparte, 446.
Girardon : Réduction de la statue Louis XIV, 218 ; Nymphes au bain, à Versailles, 219 ; — Tombeau de Richelieu, 220.
Girault : Le Petit Palais des Champs-Élysées, 389.
Girodet : *Atala au Tombeau*, 317.
Goujon (Jean) : Fontaine des Innocents, à Paris, 170, 171 ; — Diane provenant d'Anet, 172.
Grand et Petit Palais (Le), à Paris, à vol d'oiseau, 388.
Granet : Intérieur d'une Ecole, 325.
Gravelot : Motif pour l'entête d'un volume, 263
Greuze : *La Cruche cassée*, 273 ; — *La Prière du matin*, 274 ; — *L'Accordée de Village* ; — *La Malédiction paternelle* ; *Le Fils puni*, 275.
Grille de la Galerie d'Apollon, au Louvre, 184.
Gros : *La Princesse Lucien Bonaparte*, 319 ;

Les Pantoufles de Lafin. — *Embarquement de la Duchesse d'Angoulême, à Pauillac*, 320. — *Napoléon à Eylau*, 321.
Guérin : *Retour de Marcus Sextus*, 316.
Guillon (Simon) : *Louis XIII, Anne d'Autriche et le Dauphin*, 191.
Guillonnet : *La Sieste*. — *Lambouat*, 417.
Hanovre (Pavillon de), à Paris, 295.
Harpignies : *Lever de lune*, 409.
Hébert : *La Malaria*, 414.
Heim : *Charles X distribuant les récompenses au Salon de 1823*, 330 ; — *Une Lecture à la Comédie-Française*, 331.
Henner : *La Liseuse* ; — *Idylle*, 428.
Henri IV (Buste d'), 188.
Houdon : L'Hiver, 286 ; — Diane, 287 ; Voltaire, 290 ; — Buste de Louise Brongniard, 291 ; — Buste de Napoléon, 311.
Huet : *L'Inondation, à Saint-Cloud*, 358.
Hygie ou Demeter, 7.
Illustres (Salle des) : Capitole de Toulouse, 390.
Ingres : Son portrait par lui-même, 329 ; — *Le Vœu de Louis XIII*. — *Stratonice*. — *Martyre de Saint Symphorien*, 340 ; *Thétis et Jupiter* ; *Apothéose d'Homère*, 341 ; — *Mme de Senonnes* ; — *Granet*, 342 ; — *Mme Devauçay* ; — *Mme Delorme*, 343 ; — *Le Duc d'Orléans*, 344 ; — *Odalisque* ; — *La Source*, 345.
Invalides (Église des), 217.
Isabeau de Bavière, tombeau de Saint-Denis, 107.
Isabey : *Vue de Dieppe*, 357.
Jacquemart de Hesdin : *Les Noces de Cana*, 123.
Jacques (Charles) : *Troupeau de moutons*, 368.
Jean le Bon (Portrait de), 121.
Jeanne de Bourbon, provenant de la Chapelle des Célestins, 107.
Josselin (Château de), 96.
Jouffroy : *Jeune fille disant son premier secret à Vénus*, 370.
Jouvenet (J.) : *Portrait de Fagon*, 225 ; — *Descente de Croix*, 241 ; — *Résurrection de Lazare*, 243.
Labille-Guiard (Mme) : *Mme Élisabeth*, 279.
Labrouste : Bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris, 386.
Lagneau : *Portrait*, 196.
La Hire : *Le Pape Nicolas V et Saint François*, 202.
Lalique : Broche, 398.
Lallement (Cheminée de Hugues), 168.
Lamour : Grille de la place Stanislas, à Nancy, 300.
Lancret : *Les Auteurs de la Comédie italienne*, 253 ; — *La Fontaine de Pégase* ; — *Le Montreur de vues*, 256 ; — *La Camargo* ; *L'Hiver*, 257.
Langeais (Donjon du Château de), 90.
Laon (Façade de la Cathédrale de), 45
Largillière : *Portrait d'un Magistrat*, 248 ; *Portrait de Mme de Gueydan*, 249. *Portrait de l'Artiste, de sa femme et de sa fille*, 250.
La Tour : *L'Abbé Huet*, 264. — *Portrait de Voltaire*. — *Mlle Fel*. — *Marquise de Rumilly* ; — *Portrait de Restout*, 265.
Laurens (J.-P.) : *L'Excommunication de Robert le Pieux*, 415.
Lavreince : *Le Billet doux*, gravure, 278.
Le Brun : *Portrait de Turenne*, 225 ; — *Le Bénédicité*, 227 ; — *Louis XIV ordonne d'attaquer la Hollande* (Détail du plafond de la Galerie des Glaces), 231 ; — *Le Triomphe d'Alexandre* ; — *Chasse de Méléagre* ; — *Louis XIV visitant les Gobelins* (Tapisseries des Gobelins), 235 ; — *Tentures des Saisons* : *L'Hiver*, 236.
Lefebvre : *Un Maître et son élève*, 226 ; *La Vérité*, 420.
Légion d'Honneur (Palais de la), à Paris, 299.
Legros (Alphonse) : *L'Ex-Voto*, 403.
Le Lorrain (Robert) : Haut-relief de l'Hôtel de Rohan, 240.
Le Moyne : *L'Olympe* (projet de plafond), 243 ; — *Hercule et Omphale*, 244.
Le Nain (Les Frères) : *Intérieur dans une Famille*, 199 ; — *Portrait d'un membre de la famille Pérussy* ; — *Le Forgeron*, 200.
Le Nain (Attribué aux) : *Joueurs de cartes*, 199.
Le Nain (Attribué aux) : *Buveur attablé*, 201.
Lepère et Hittorf, Église Saint-Vincent-de-Paul, 384
Le Sueur : *Melpomène, Erato et Polymnie*, 205 ; — *Sainte Scholastique et Saint Benoit* ; — *Prédication de Saint Paul, à Éphèse*, 206 ; — *Mort de Saint Bruno*, 207.
Lethière : *Brutus condamnant son fils*, 348.
Licorne (Tapisserie dite de la), 131.
Ligier-Richier : Sépulcre de l'Église Saint-Étienne, à Saint-Mihiel, 161 ; — Figure d'enfant, 162 ; — Squelette dans l'Église Saint-Étienne, à Bar-le-Duc, 162
Limbourg (Les Frères de) : *La Chasse à Vincennes* (miniature des " Très Riches Heures " du Duc de Berry), 120.
Lille : La Bourse, 146.
Lorrain (Claude) : *Le Campo Vaccino* ; *Lavis à l'encre*, 212 ; — *Port de mer au Soleil couchant* ; — *Port de mer*, 213.
Louis XII et Anne de Bretagne (Tombeau de), 167.
Louis XVI (Chapelle expiatoire de), à Paris, 308.
Louviers (Portail sud de l'Église de), 103.
Louvre : Aile de Lescot, 142.
Louvre : La porte dite de Jean Goujon, 144.
Louvre (La petite Galerie du) : Galerie d'Apollon, d'après une gravure d'Israël Silvestre ; — La Grande Galerie, 180.
Louvre (La colonnade), 216.
Louvre (Pavillon central de la colonnade du), 215.
Louvre (Palais du) : Galerie d'Apollon, 234.
Louvre (Le) à vol d'oiseau, 383.
Lude (Girouette du Château de), 114.
Lustre en cuivre ciselé, 293.
Luxembourg (Le Palais du), 179.

Luxembourg (Fontaine du Jardin du), à Paris, 183.
Lyon (Hôtel de Ville de), 183.
Madeleine (Grande de la), 110.
Madeleine (La) : Figure du Sépulcre de Solesmes, 128.
Madeleine (Église de la), à Paris, 309.
Madeleine (Autel de l'Église de la) à Troyes, 151.
Maisons Lafitte (Château de), 184.
Malouel (Jean) : *Dieu le père, la Vierge et Saint Jean pleurant sur le cadavre de Jésus*, 120.
Manet : *Le Bar des Folies-Bergère* ; — *Le Déjeuner sur l'Herbe*, 433 ; — *La Femme aux Cerises*, 434.
Mans (Abside de la Cathédrale du), 53.
Marguerite de Bourbon (Tombeau de), dans l'Église de Brou, 150.
Marguerite d'Autriche (Tombeau de), Église de Brou, 151.
Marie-Louise (Armoire à bijoux de), à Fontainebleau, 306.
Marilhat : *Ruines de la Mosquée du calife Hakem*, 356.
Marius (Arc de), Orange, 4.
Mars (Porte de), à Reims, 4.
Martin (Henri) : *Les Faucheurs* ; — *Le vieux Berger*, 443.
Martin-Desjardins : *Le Passage du Rhin*, 226.
Meillant (Château de), 136.
Meissonier : *1814* ; — *La Rêve*, 410.
Mellan (Claude) : *Portrait de Peiresc* (gravure), 195.
Ménard (R.) : *Le Lac*, 444.
Mercié (A.) : *David*, 450 ; — *Le Souvenir*, 453.
Méryon : *Le Stryge*, 337.
Michel (G.) : *Aux Environs de Montmartre*, 357.
Mignard (Pierre) : *Portrait de sa fille* ; — *Mme de Montespan et son Fils*, 229.
Mignard (Nicolas) : *Pieta*, 229.
Millet : *Les Glaneuses* ; — *La Bergère*, 404 ; — *L'Angélus* ; — *La Herse*, 405 ; — *L'Homme à la Houe* ; — *Mère donnant la soupe à son enfant*, 406.
Moissac (Cloître de), 11.
Moissac (Cloître de) : Chapiteau, 26.
Moissac (Cloître de) : Chapiteau, 27.
Moissac (Porche de l'Église de), 28.
Monceau (La colonnade du Parc), à Paris, 297.
Monet (Claude) : *Portrait de Femme*, 437 ; — *Le Pont de Londres* ; — *La Gare Saint-Lazare*, 438.
Montmajour (Cloître de), 16.
Montmorillon (Église de) : *Le Mariage mystique de Sainte Catherine*, 24.
Mont Saint-Michel (Cour du cloître), 57.
Mont Saint-Michel (Salle des Chevaliers), 56.
Mont Saint-Michel (Salle des Hôtes), 55.
Mont Saint-Michel : Côté méridional, 54.
Moreau le Jeune : *Les Adieux*, gravure, 278.
Moreau : *Paysage*, 326.
Moreau (G.) : *L'Apparition* ; — *Les Licornes*, 418 ; — *Orphée* ; — *Venise*, 419.
Morot (Aimé) : *Reconnaît*, 412.
Moulins (Le Maître de) : *La Vierge glorieuse et les Donateurs* (Cathédrale de Moulins), 126 ; — *La Nativité* (Cathédrale d'Autun), 127 ; — *Pierre de Bourbon et Saint Pierre*, 128 ; — *Figure inconnue et la Madeleine* ; — *Anne de Beaujeu et Saint Jean*, 129.
Nancy (Porte du Palais ducal de), 148.
Napoléon Ier (Chambre à coucher de), à Compiègne, 307.
Nattier : *Mme de Châteauroux en point du jour* ; — *Mme Henriette en Flore*, 267 ; — *Mme Adélaïde faisant de la frivolité*, 268.
Navarre et Rousselot : Maison à Reuilly, 394.
Neptune (La fontaine de), à Nancy, 300.
Neuville (de) : Le Cimetière de Saint-Privat, 412 ; — Champigny, 413.
Notre-Dame-de-Chartres (Fragments de vitraux de), 23.
Notre-Dame-de-l'Épine, près de Châlons-sur-Marne, 149.
Notre-Dame-de-Fourvières (Abside de), à Lyon, 392.
Notre-Dame-de-Mantes (Portail de droite, façade de), 103.
Notre-Dame-de-Paris (Nef de), 43.
Notre-Dame-de-Paris (Façade de), 44.
Notre-Dame-de-Paris (Côté sud), 45.
Notre-Dame-de-Paris (Portail nord de), par Jean de Chelles, 47.
Notre-Dame-de-Paris (Portail gauche de la façade occidentale), 62.
Notre-Dame-de-Paris : Prophètes, Rois ; — Résurrection de la Vierge et son Couronnement, 64.
Notre-Dame-de-Paris (Portail gauche de la façade occidentale) : La Résurrection de la Vierge, 65.
Notre-Dame-de-Paris (Hauts-Reliefs de la clôture du chœur de) : Jésus apparaît aux Saintes femmes ; — Jésus et la Madeleine, 69.
Notre-Dame-de-Paris : Penture de fer forgé et estampé, 79.
Notre-Dame-du-Port (Abside), à Clermont-Ferrand, 12.
Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand (Chapiteau de) : Adam, Ève et l'Ange, 25.
Notre-Dame-du-Puy (Façade de), 14.
Notre-Dame-la-Grande (Façade de), à Poitiers, 17.
Olivet (Vierge d'), 155.
Ollivier : *Le Thé à l'anglaise chez le Prince de Conti*, 261.
Opéra (L'), à vol d'oiseau, 386.
Orléans (Cathédrale d') : Portail sud, 148.
Oudry : Châsse de Louis XV (Tapisseries), 260.
Ourscamp (Grille en fer forgé d'), 79.
Pajou : *Psyché*, 287 ; — *Mme Dubarry*, 290.
Palissy (Bernard) : Faïence émaillée, 173 ; — Plat, 174.
Panthéon (Le), à Paris, 302.
Panthéon (Le), à vol d'oiseau 303.
Papes (Château des), à Avignon, 89.
Paris (Porte de), à Lille, 217.
Pater : *Conversation dans un Parc*, 253.

Pendule rocaille, 507
Perceval (Jean L.) : Diptyque émaillé, 174
Perpignan (Le Castillet de), 135
Peyron (Le), à Montpellier, 298
Philippe le Hardi et Jean Sans Peur (Tombeaux de), 114
Pierrefonds (Château de), 90.
Pigalle : Tombeau du Maréchal de Saxe, Tombeau du Maréchal d'Harcourt, 284.
Pilon (Germain) : Buste d'enfant, 170 ; — Buste d'Henri III, 171 ; — René de Birague, 172 ; — Les Trois Vertus, 173.
Pissaro : La Place du Théâtre-Français, 436.
Place de la Bourse (La), à Bordeaux, 298.
Plessis-lès-Tours (Château de), 135.
Pleurant (Un), Tombeau du Duc de Berry, 115.
Pleyben (Le Calvaire de), 159.
Plougastel (Le Calvaire de), 159.
Pointelin : *Soir dans le Jura*, 408.
Poitiers (Cheminée dans la grande salle du Palais de Justice de), 98.
Pont romain sur le Vidourle, 1.
Portail romain d'Eglise abandonnée, près Matha, 36.
Porteuse de Cages (La) (Biscuit de Sèvres), 288.
Portrait de femme, 228.
Pot (Tombeau de Philippe), 115.
Poussin : Son portrait par lui-même, 208 ; *Le jeune Pyrrhus sauvé*, 208 ; *Orphée et Eurydice* ; — *Les Bergers d'Arcadie*, 209 ; — *L'Enfance de Bacchus* ; — *Diogène jetant son écuelle*, 210 ; — *Apollon amoureux de Daphné* ; — *Le Déluge*, 211.
Pradier : Sapho, 376 ; — Fontaine, à Nimes, 377.
Préault : Crucifix, 375.
Prieur (Barthélemy) : *Marie de Barbançon-Cany*, 190 ; — *L'Abondance*, 191.
Prud'hon : *Portrait de Mme Jarre* ; — *Andromaque embrassant Astyanax*, 322 ; — *Psyché* ; — *L'Enlèvement de Psyché* ; — *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime*, 323 ; — *L'Impératrice Joséphine*, 325.
Psautier de Charles le Chauve (Reliure du), 9.
Puget : Buste présumé de Louis XIV, 223 ; — Milon de Crotone ; — Hercule gaulois, 224 ; — Porte et Balcon de l'Hôtel de Ville de Toulon ; — Diogène et Alexandre, 225.
Quatre-Nations (Chapelle du Collège des) (Palais de l'Institut), à Paris, 187.
Quimper (Cathédrale de), 58.
Raffaelli : *Invités attendant la noce*, 437.
Raffet : *Le Réveil* ; *La Revue nocturne* (lithographies), 352.
Raoux : *Vestale*, 245 ; — *Mme Boucher en Vestale*, 245.
Receswinthe (Couronne du roi), 8.
Régamey : *Cuirassiers au cabaret*, 402.
Regnault : *Le général Prim*, 416.
René II de Lorraine (Tombeau de) : Eglise des Cordeliers, à Nancy, 166.
Renoir : *Le Déjeuner*, 440.
Reims : La Maison dite des Musiciens, 50
Reims (Façade de la Cathédrale de), 48
Reims (Cathédrale de) : *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech*, 70.
Reims (Cathédrale de) : Ornementation végétale, 71.
Reims (Cathédrale de) : *Saint Rémi conduit par les Anges*, 71.
Reims (Cathédrale de) : Figure de la porte centrale de la façade occidentale, 72.
Reims (Cathédrale de) : *La Reine de Saba*, 72
Reims (Cathédrale de) : *Saint Joseph*, 73.
Reims (Cathédrale de) : *Vierge de la Visitation*, 74.
Reims (Cathédrale de) : Chapiteau d'un pilier de la Chapelle de la Vierge, 82.
Reims (Cathédrale de) : Chapiteau d'un pilier sur la nef, 83.
Ribot : *Saint Sébastien*, 402.
Ricard : *Portrait de Heilbuth* ; — *Portrait de femme*, 425.
Rigaud : *Portrait de J.-F.-P. de Créqui, enfant* ; — *Marquis de Dangeau* ; — *Gaspard de Gueydan jouant de la musette*, 249 ; — *Portrait de Bossuet*, 250.
Rivière (Th.) : *Phryné*, 457.
Robert (Hubert) : Le Pont du Gard, 280 ; — La Transformation du Parc de Versailles ; — La Maison Carrée de Nimes, 281.
Robert (Léopold) : *L'Arrivée des Moissonneurs dans les Marais Pontins*, 350.
Rochelle (La) : Hôtel de Ville, 143.
Rodez (Façade occidentale de la Cathédrale de), 105.
Rodez (Tour de la Cathédrale de), 105.
Rodin : Monuments des Bourgeois, à Calais ; — Buste de femme, 455 ; — Le Baiser, 456.
Roll : *Le Centenaire de 1789* ; *La Nourrice*, 435.
Roslin : *Jeune fille*, 279.
Roty : *Le Mariage*, 447.
Rouen (Cathédrale de), 54.
Rouen (Façade de la Cathédrale de), 55.
Rouen (Portail sud de la Cathédrale de, dit de la " Calende "), 74.
Rouen (Portail nord de la Cathédrale de, dit des " Libraires "), 75.
Rouen (Vieilles maisons), 93.
Rouen (Palais de Justice), 97.
Rousseau : *La Mare dans les Landes* ; — *La Hutte aux Charbonniers*, 362 ; — *Sortie de Forêt* ; — *Le Chêne ensoleillé*, 363.
Royat (Eglise de), 13.
Rude : Le Chant du départ ; — Napoléon s'éveillant à l'immortalité, 373 ; Statue du général Ney, à Paris ; — Tombeau du général Cavaignac, 374.
Sacré-Cœur-de-Montmartre (Le), à Paris, 392.
Saint-André (Porte), à Autun, 6.
Saint-Antonin (Hôtel de Ville de), 14.
Saint-Baudime (Chef reliquaire de), Eglise de Saint-Nectaire, 23.
Saint-Calmine (Châsse de) (émail limousin) 80.
Saint-Chamas (Pont de), 3.
Saint-Denis (Porte), à Paris, 216.
Saint-Denis (Chœur de l'Eglise de), 43.

Saint-Denis (Crypte de l'Eglise de), 42.
Saint-Epvre (Nef de), à Nancy, 329.
Saint-Etienne (Chaude de) à [illegible], 21.
Saint-Etienne (Chapiteau de) : Le Festin d'Hérode, 29.
Saint-Etienne-du-Mont, à Paris, 153.
Saint-Etienne-du-Mont (Le Jubé de) à Paris, 154.
Saint-Eustache (Nef de), à Paris, 152.
Saint-Front (Nef de), à Périgueux, 19.
Sainte-Chapelle (La), 47.
Sainte-Chapelle (Vierge dite de la) (ivoire français), 68.
Sainte-Chapelle (Apôtre portant la Croix de Consécration), 75.
Sainte-Clotilde (Abside de l'Eglise), à Paris, 379.
Sainte-Croix (Portail de), à Bordeaux, 18.
Sainte-Croix (Eglise) à La Charité : *La Vierge et l'Enfant*, 32.
Sainte Fortunade, 109.
Sainte Foy (Statue de), à Conques, 36.
Sainte-Marie-des-Dames (Archivoltes du portail de), à Saintes, 34.
Sainte Marthe, Eglise de Sainte-Madeleine, à Troyes, 157.
Saint-Germain (Château de), 138.
Saint-Gervais (Façade de l'Eglise), Paris, 186.
Saint-Gilles (Portail de), 17.
Saint-Gilles : Maison Romane, 16.
Saint-Gilles : Motifs décoratifs, 33.
Saint-Gilles : Frises, 33.
Saint-Gilles (Crypte de), 42.
Saint-Jean (Le Baptistère), à Poitiers, 7.
Saint-Lazare (Les deux Portails de l'Eglise), à Avallon, 31.
Saint-Maclou (Aitre), à Rouen, 94.
Saint-Maclou (Porche de), à Rouen, 101.
Saint-Maclou (Cage d'escalier), à Rouen, 102.
Saint-Martin-de-Boscherville, 20.
Saint-Maurice, 108.
Saint Michel terrassant le démon, 108.
Saint-Michel (Eglise), à Dijon, 152.
Saint-Nazaire (Eglise), à Carcassonne, 59.
Saint-Nectaire (Eglise de), 12.
Saint-Ouen (Nef de), à Rouen, 100.
Saint-Ouen (Façade de l'Eglise), à Rouen, 379.
Saint-Pierre (Nef de), à Angoulême, 18.
Saint-Pierre (Façade de), à Angoulême, 19.
Saint-Pierre-de-Moissac (Tympan du portail de) : Dieu apparaissant à la fin du monde, 30.
Saint-Pierre-de-Chartres (Eglise), 44.
Saint-Pierre-de-Caen (Abside de), 149.
Saint-Quentin (Hôtel de Ville de), 94.
Saint-Quentin (Tapisserie de la légende de), 175.
Saint-Rémy (Arc de Triomphe de), 2.
Saint-Rémy (Mausolée de), 3.
Saint-Rémy (Pied du grand Candélabre de), à Reims, 39.
Saint-Rémy (Calice de), 81.
Saint-Rémy (Portail sud de), à Reims, 102.
Saint-Sauveur (Les Portes de l'Eglise), à Aix-en-Provence, 164.
Saint-Savin (Porche de) : Scène de l'Apocalypse, 22.
Saint-Savin (Nef de) : Dieu créant le ciel et la lune, 22.
Saint-Sernin (Abside de), à Toulouse, 13.
Saint-Sernin (Nef de), à Toulouse, 14.
Saint-Sernin (Eglise de), à Toulouse : Le Signe du Lion et du Bélier, 26.
Saint-Sernin (Eglise de), à Toulouse : Chapiteau, 26.
Saint-Siffrein, 122.
Saint-Sulpice (Eglise), à Paris, 302.
Saint-Trophime (Eglise) : Portail, à Arles, 32.
Saint-Yved (Chasse de) (ivoire), 38.
Salon Empire, 306.
Sambin (Hugues) (Buffet attribué à), 173.
Santerre : *Suzanne au bain*, 245.
Sarrazin (Jacques) : Tombeau d'Henri de Condé, 193.
Satan précédant aux supplices [illegible] *de Saint Sever*, Manuscrit latin, 24.
Sauvage et Sarazin : Villa à Compiègne, 395.
Scheffer (Ary) : *Saint Augustin et Sainte Monique*, 346.
Seigneur (Jehan du) : *Roland furieux*, 376.
Seine (La) à travers Paris, à vol d'oiseau, 393.
Sens (Cathédrale de), 101.
Simon : *La Procession*, 445.
Sisley : *Effet de neige* ; — *Bords de rivière*, 439.
Slodtz (Médailles dessinées par les frères), 292.
Solesmes (Sépulcre de l'Abbaye de), 158.
Sorbonne (Eglise de la), 186.
Soubise (Hôtel), à Paris, 295.
Souillac (Eglise de Souillac) : Pilier à chimères, 27.
Souillac (Eglise de) : Prophète, 27.
Soupière Louis XV, 294.
Stanislas (La place), à Nancy, 301.
Steinlen : *Maçons regardant passer un enterrement*, 434.
Stella (Portrait présumé de Jacques), 201.
Sully (Cour de l'hôtel), Paris, 182.
Théâtre (Le Grand), à Bordeaux, 298.
Théâtre (Le Grand), à Bordeaux. L'escalier du premier étage, 299.
Tissot : *Les Rois Mages*, 411.
Tocqué : *Marie Leczinska*, 269.
Toul (Façade de la Cathédrale de), 153.
Toulouse (Le Capitole) : Cour Henri IV, 145.
Tournier : *Descente de croix*, 228.
Tournières : *Un Magistrat*, 248.
Tours (Cathédrale de), 147.
Trésor de Saint-Denis (Vase antique avec orfèvrerie romane), 39.
Trésor de Saint-Denis (Boîte d'Evangéliaire), 38.
Trianon (Le Petit), 296.
Trianon (Le hameau du petit), 297.
Trinité (Façade de la), à Caen, 20.
Trinité (Eglise de la), Vendôme, 103.
Triptyque en ivoire du XIVe siècle, 117.
Troy (F.-J. de) : *Le Déjeuner d'huîtres*, 244.
Troyon : *Bœufs se rendant au labour*, 368 ; *La Barrière* ; *La Provende des poules*, 369.

Tabu et Collignon : Tombeau de la mère de Le Brun, à Saint Nicolas-du Chardonnet, à Paris, 218.
Usse (Château d'), 159.
Val-de-Grace (Eglise du), 187.
Valentin : *Une Bohémienne et des soldats*, 202 ; — *Concert*, 203.
Valentre (Pont), à Cahors, 92.
Van der Meulen : *Entrée du roi à Arras*, 236.
Van Loo : *Louis XV*, 268 ; *Halte de Chasseurs*, 269.
Vaudoyer : La Cathédrale de Marseille, 391.
Vaudremer : Eglise Saint-Pierre de Montrouge, 384.
Vaux-le-Vicomte (Château de), 185.
Vendôme (La place), à vol d'oiseau, 219.
Vernet (J.) : *Vue du Pont et du Château Saint-Ange*, à Rome, 280.
Vernet (Carle) : *La Course*, 327.
Vernet (Horace) : *Le maréchal Monceу à la barrière de Clichy* ; — *La Prise de la Smala* (fragment), 349.
Versailles (Château de), 230.
Versailles : La Cour de marbre, 230.
Versailles à vol d'oiseau, 230.
Versailles (Château de) : Façades sur les Jardins, 231.
Versailles : Frise du Salon de l'Œil-de-Bœuf, 232.
Versailles : Chambre de Louis XIV, 231.
Versailles : La Galerie des Glaces, 233.
Versailles : Le Tapis Vert, 233.
Versailles : Parterre de l'Orangerie, 234.
Vézelay (Nef de la Madeleine de) : Chœur gothique, 15.
Vézelay (Tympan de l'Eglise de) : *Jesus donnant leur mission aux Apôtres*, 29.
Victor Hugo : *Le Château fort*, 337.
Vierge en argent doré, provenant du Trésor de Saint-Denis, 109.
Vierge et Enfant (bois), 37.
Vierge et Enfant (ivoire), 109.
Vierge et Enfant : Eglise Saint-Galmier, 154.
Vierge de Pitié, provenant de Villeneuve-les-Avignon, 124.
Vigée-Lebrun (Mme) : *Marie-Antoinette et ses enfants* ; — *Mme Vigée Lebrun et sa Fille*, 282.
Villeneuve-les-Avignon (Remparts de), 89.
Visconti : Tombeau de Napoléon Ier, 377.
Visitation (La), Saint-Jean-de-Troyes, 157.
Vosges (Place des), à Paris, 181.
Vouet : *La Richesse*, 204.
Warin (Jean) : *Gassendi* ; — *Richelieu* (médaillon et buste), 189.
Watteau : *L'Enseigne de Gersaint*, 239 ; *Pages d'album* : — *L'Indifférent* ; — *Gilles*, 253 ; — *La Danse* ; — *Plaisirs champêtres*, 254 ; — *L'Embarquement pour Cythère* ; — *Le Concert*, 255.
Ziem : *Venise*, 415.

4909-21. — Corbeil. Imprimerie Creté.

Hourticq N
6841
France .H68

20